Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/richardwagnerjah00fran

ML
410
.W1
A56
1908

RICHARD WAGNER-JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
VON
LUDWIG FRANKENSTEIN

—o—

DRITTER BAND

Nachdem einer ringt,
Also ihm gelingt,
Wenn Manneskraft und Hab'
Ihm Gott zum Willen gab.
Goethe.

BERLIN 1908
HERMANN PAETEL

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

Nach einer Radierung von Joh. Lindner 1882. Verlag von Hermann Paetel, Berlin.

Richard Wagner

Inhalt

Seite

Vorwort V

Biographisches.

Tabellarisch geordneter Überblick über die Familiengeschichte des Hauses Wagner. Von C. Fr. Glasenapp 3

Mitteilungen und allgemeine Aufsätze.

Richard Wagner als Briefschreiber. Von Erich Kloss . . . 23
Wagner und die Familie Weber. Von Edgar Istel 52
Der antike Chor und das moderne Orchester. Von Karl Heckel 61
John Gabriel Borkmann und Wotan. Von José Vianna da Motta 73

Die einzelnen Werke.

Aus Wagners Jugendtragödie „Leubald". Von Max Koch . 83
Zu Richard Wagners „Rienzi". Von Hugo Dinger 88
Richard Wagner über „Lohengrin". Aussprüche des Meisters über sein Werk. Zusammengestellt von Erich Kloss . 132
Über die Notwendigkeit der Bayreuther „Lohengrin"-Aufführung. Von Eduard Reuß 188
Das tragische Problem des Lohengrin. Von Robert Petsch 227
Die Rhythmik im Parsifal. Von Karl Grunsky 276

Persönlichkeiten.

Hans von Wolzogen. Ein Gedenkblatt zum sechzigsten Geburtstage. Von Kurt Mey 373
Emil Heckel. Ein Gedenkblatt. Von Josef August Beringer 387
Joseph Sucher †. Von Richard Sternfeld 396

Chronik, Miszellen, Kritiken.

Die Münchener Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater, 1907. Von Edgar Istel 403
Fünfundzwanzig Jahre Allgemeiner Richard Wagner-Verein 1883—1908. Von Alois Höfler 406

Miszellen: Unbekannte Briefe Richard Wagners. Von Richard Sternfeld und Max Koch 414
Eine Kundgebung einer Bayreuther Künstlerin über den Bayreuther Stil 420
Das Lohengrinhaus in Großgraupa bei Pillnitz. Von Kurt Mey 422
Ein Briefwechsel 429
Zur Entstehung des Leitmotivs bei R. Wagner. Eine Entgegnung von Richard Sternfeld 437
Und abermals — „Parsifal"-Schutz! Von Arthur Seidl . 444
Bibliographie 445
Kritik: Zur Lebensgeschichte 446
Werke und Briefwechsel 465
Kunst und Kultur 476
Erläuterungen 482
Namen- und Sachregister 491

Vorwort

Der nun endlich vorliegende dritte Band kommt diesmal mit einer ziemlich bedeutenden Verspätung heraus. Auf der einen Seite trägt die Schuld daran ein Anfang dieses Jahres aufgekommenes Gerücht, daß in diesem Jahre kein Jahrbuch erscheinen solle, wodurch viele zugesagte Beiträge teils gar nicht, teils erst mit großer Verspätung geliefert wurden. Leider kam mir dieses Gerücht erst sehr spät zu Ohren, so daß ich nicht mehr in der Lage war, ihm gehörig den Garaus zu machen. Andererseits aber war ich fast das ganze Jahr über krank und dadurch am Arbeiten sehr verhindert. Dies letztere war auch der Grund für das diesmalige Ausfallen der statistischen Teile. Eine Fertigstellung war mir beim besten Willen nicht möglich, wenn ich nicht nun wirklich selbst auch noch das Erscheinen gefährden wollte. Ich verspreche aber, daß ich mein ganzes Material für 1907 im nächstjährigen Bande nachtragen werde und bitte meine gestrengen Herren Kritiker nur in diesem Punkte um etwas Nachsicht.

Jedenfalls glaube ich aber die Behauptung aufstellen zu dürfen, um ferneren Gerüchten die Spitze abzubrechen, daß unser Jahrbuch heute fest gegründet dasteht und hoffentlich einst auf eine recht lange Ahnenreihe zurückblicken kann.

Leipzig, im Oktober 1908.

Ludwig Frankenstein.

Biographisches

Tabellarisch geordneter Überblick

über die Familiengeschichte des Hauses Wagner, unter Berücksichtigung der Vorfahren mütterlicherseits wie auch derjenigen des Stiefvaters Ludwig Geyer.

Von

C. Fr. Glasenapp.

Nachdem in den letzten Jahren der Familiengeschichte Richard Wagners von verschiedenen Seiten her eine besondere Aufmerksamkeit zugewandt worden ist, sehe ich mich veranlaßt, die am Schlusse des ersten Bandes meiner Wagner-Biographie gegebene „Familien-Chronik" hier in derjenigen vervollständigten Gestalt zu reproduzieren, in der sie — vorbehaltlich neuer Erweiterungen oder Verbesserungen — in der nächsten Auflage zu erscheinen haben würde.

Zu den hier gemeinten, höchst eingehenden und sorgfältigen Forschungen gehören in erster Reihe die hier zum ersten Male veröffentlichten des Herrn Pastors Seltmann in Thammenhain bei Wurzen, die es uns ermöglichen, der Genealogie Richard Wagners den bisher unbekannten ältesterreichbaren Stammvater des Wagnerschen Hauses,

Martin Wagner aus Freiberg (1604—1669),

an die Spitze zu stellen. Von dessen beiden Söhnen, Hans Wagner (1636?—1662) und Samuel Wagner (1643—1706), war uns bisher nur der letztere, Samuel Wagner, als bisher ältester Stammvater der gesamten Deszendenz bis auf Richard Wagner bekannt.

Für den echt protestantischen Sinn und Geist seines, einstweilen noch in Dunkel gehüllten Vaters, den wir uns höchstwahrscheinlich auch als sächsischen Schulmeister und Organisten vorzustellen haben, spricht der Taufname „Martin", den er seinem Sohne beilegte, sowie auch der Umstand, daß durch Vererbung dieser Gesinnung wiederum Martin Wagner seinem ältesten Sohne (vielleicht mit bestimmter Beziehung auf Luthers „Hänschen") wiederum den Namen Hans verlieh. Von hier ab herrschen in der weiteren Namengebung der Deszendenz während des ganzen 17. Jahrhunderts die alttestamentlichen resp.

biblischen Namen Samuel und Immanuel (Emanuel) recht auffällig vor, in genauer Übereinstimmung mit der damals in sächsischen Theologen- und sonstigen der protestantischen Kirche nahestehenden Kreisen herrschenden Sitte, wofür sich zahlreiche Parallelen nachweisen lassen. Rein beispielsweise führen wir hier aus vielen ähnlichen die verwandte, ja generationsweise Schritt für Schritt genau entsprechende Namenreihe einer bekannten sächsisch-protestantischen Theologenfamilie an, welcher der berühmte Theologe Dr. Karl v. Hase entstammt: in der ersten Hälfte treffen wir da ebenfalls auf einen Immanuel Hase in Jena (ob dessen Vater ebenfalls Martin geheißen, ist uns nicht bekannt; die Übereinstimmung wäre dann vollständig); dessen Sohn Samuel Hase ist Hofprediger in Härtensdorf; dessen Enkel Gottlob Friedrich Amtsgehilfe und Nachfolger seines Vaters um 1736; dessen Sohn Karl Friedrich Hase (geb. 1751).[1])

Für die Vorgeschichte der Mutter Richard Wagners haben die im vorigen Jahrgange des Wagner-Jahrbuches veröffentlichten Forschungen von Stephan Kekulé von Stradonitz wesentlich aufklärende Dienste geleistet; in bezug auf die Vorfahren Ludwig Geyers hat Herr Justizrat Dr. Ludwig Avenarius (Hirschberg i. Schl.) sich das Verdienst entsprechender Nachweise erworben und mir deren Resultate in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt, so daß ich sie in den nachstehenden Daten mit habe einbeziehen können. Es ist bezeichnend, daß es sich auch hier um eine Organistenfamilie handelt.

Nach diesen vorausgeschickten Betrachtungen folgt nunmehr unsere ergänzte und vervollständigte, um eine Generation weiter zurückgeführte

Familien-Chronik

(1604—1813).

1604. **Martin Wagner,** der bisher älteste uns bekannte Stammvater des Wagnerschen Hauses. Die Familie stammt mutmaßlich aus Freiberg.

1635 (?). Martin Wagner verehelicht sich. Die Dokumente darüber noch nicht aufgefunden, der Name seiner Gattin einstweilen noch unbekannt, ebenso der Ort seines damaligen Wirkens (Freiberg?).

1636 (?). Johann (Hans) Wagner, als ältester (?) Sohn Martin Wagners geboren.

[1]) Vgl. Bürkner, „K. v. Hase, ein deutscher Professor", Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900, S. 1—3.

1643. **Samuel Wagner** (I) geboren in Freiberg, als jüngerer Sohn Martin Wagners, und Stammhalter des ferneren Geschlechtes.

1648. Westfälischer Friedensschluß. Paul Gerhard singt sein „Dancklied vor die Verkündigung des Friedens".

1651. Martin Wagner wird in Hohburg (1 Stunde von Thammenhain) Kirchner und Schulmeister und tritt damit in die Stellung, die er von jetzt ab achtzehn Jahre bekleidet (bis zu seinem 1669 erfolgten Tode).

1656—80: Johann Georg II., Kurfürst von Sachsen, ein großer Freund von Vergnügungen (unzählige Feste, Nachtturniere bei Fackeln, Löwenhetzen, italienische Opern, Feuerwerke, Maskeraden und Aufzüge), denen er Summen aufopfert, die das vom Kriege her so sehr entkräftete Land kaum aufzubringen wußte.

1662, 24. Januar: Hans Wagner, älterer Sohn Martin Wagners, stirbt mit Hinterlassung einer unversorgten Witwe Christine Wagner.

1663: Samuel Wagner (I), jüngerer Sohn Martin Wagners, wird mit neunzehn Jahren Schul- und Kirchendiener in Thammenhain bei Wurzen.

12. Oktober: Samuel Wagner (I), zwanzig Jahre alt, wird in Hohburg, wo sein Vater als Schulmeister lebt, getraut mit Barbara Apitzsch, des Georg Apitzsch von Thammenhain ehelicher Tochter (laut Eintragung im Hohburger Kirchenbuch).

26. November: Frau Christine Wagner, Hans Wagners hinterbliebene Witwe, wird kopuliert mit Georg Naumann, Schulmeister zu Kühnitzsch.

1664, August: **Immanuel Wagner** (Emanuel), ältester Sohn Samuel Wagners (I) und Stammhalter des ferneren Geschlechtes, geboren.

1669, 12. April: Martin Wagner † in Hohburg. Vgl. darüber die Notiz des damaligen Hohburger Predigers Colerus: „Den 12. Aprilis, als den andern Osterfeiertag, bei gehaltener meiner Probepredigt allhier, ist in Gott selig eingeschlafen der weiland ehrsame Martin Wagner, in die 18 Jahr allhier gewesener Kirchner und Schulmeister, seines Alters im 65. Jahre, und am 16. darauf in volkreicher Versammlung christlich beerdigt worden." [2])

1671. Samuel Wagner (I) wird von dem Konsistorium in seiner Stellung zu Thammenhain „konfirmiert".

[2]) Mitteilung von Pastor Seltmann.

September: Elisabeth Wagner, zweite Tochter Samuel Wagners (I) geboren († 15 Jahre alt). Von der ältesten Tochter Maria fehlt uns das Geburtsjahr (1665 oder 1666?).

1676. Samuel Wagner (I) ist in Thammenhain Pate bei Samuel Bachmann (und öfter). Seine Frau Barbara ist in verschiedenen Jahren sehr oft im Kirchenbuch zu Thammenhain als Patin verzeichnet.

29. September: **Samuel Wagner** (II), zweiter Sohn Samuel Wagners (I), geboren, wird am 1. Oktober getauft. Als Paten werden genannt: „1) Jgfr. Johanna, des weyland Wohl-Ehren-Vesten, Vorachtbaren, Wohlgelehrten und Wohlweisen Herrn Johann Jeremia Schönens, wohlverdienten Bürgermeisters in Grimma sel. nachgelassene Jungfer Tochter; 2) Hieronymus Steinacker, Halbhüfner und Gerichtsschöppe zu Hohburgk; 3) Jakob Schleißing, Pferdner allhier."

1678. Der alte Samuel Wagner (I) wird in einer ihn betreffenden Notiz „der arme Schulmeister in Thammenhain" genannt.

1679, 25. Dezember: Johanna Christina Wagner, dritte Tochter Samuel Wagners (I), geboren, getauft 27. Dezember (das Kirchenbuch zählt wiederum 3 Taufpaten auf). Sie stirbt als noch nicht 4 jähriges Kind.

1680. Die Pest in Sachsen: vor den infizierten Ortschaften Kühren, Hohburg u. a. m. werden (23. November) Warnungstafeln aufgepflanzt.

1681. Als Pate bei Maria Christina Junge ist angeführt der damals 17 jährige „Immanuel Wagner, Samuel Wagners, Schulmeisters, Sohn."

Als Patin bei Katharina Ulitzsch ist angeführt: „Jungfer Maria, Samuel Wagners, Schulmeisters allhier, Tochter."

26. Oktober: Johanna Christina Wagner, „Samuel Wagners, Schulmeisters allhier, jüngstes Töchterlein, wird mit einer Leichenpredigt und Abdanckung begraben, dessen Alter 3 Jahr 43 Wochen, 1 Tag ½ Stunde".

1682. Benjamin Geyer (II), der Urgroßvater Ludwig Geyers (des nachmaligen Stiefvaters Richard Wagners), geboren als der Sohn des Stadtmusikus Benjamin Geyer (I) zu Eisleben. Dieser letztere selbst ist bei der Geburt seines Sohnes 42 Jahre alt, mithin um 1639 oder 1640 zur Welt gekommen.

1683. Maria Wagner, Samuel Wagners (I) Tochter, wird wiederum als Taufpatin angeführt (bei Johann Friedrich Volacke).

1684. Immanuel Wagner, ältester Sohn Samuel Wagners (I), wird bei Gelegenheit einer Patenschaft (bei Christoph Kästner) als „itzo Organist zu Großzschepa" bezeichnet.
In demselben Jahr wird er Schulmeister in Kolmen (Kulm) bei Thalwitz.

1685, 21. März: Johann Sebastian Bach zu Eisenach geboren.

1686, 27. September: Elisabeth Wagner, zweite Tochter Samuel Wagners (I), wird „mit einer Leichenpredigt und Abdanckung begraben, ihres Alters fünfzehn Jahr und etliche Wochen".

1688. Samuel Wagner (I), der Vater, begeht in Thammenhain die fünfundzwanzigste Wiederkehr des Jahrestages seiner Hochzeit mit Barbara Wagner, geb. Apitzsch.
16. Okt.: Immanuel Wagner, 24 jährig, wird als Schulmeister zu Kolmen, nach vorhergegangenem dreimaligen Aufgebot in Kühren, Kolmen und Thammenhain mit Anna Benewitz, Tochter des dortigen Schulmeisters und Geleitsmannes Ernst Benewitz, „bei öffentlich angestelltem Kirchgang in Kühren christlich kopulieret".

1690, 21. Febr.: Johann Heinrich Wagner, dritter (?) Sohn Samuel Wagners (I), Bruder Immanuels, geboren. Unter seinen Taufpaten: Ernst Benewitz (Pennewitz), Schulmeister und Einnehmer zu Kühren.
(Ohne Datum): Anna Wagner, Immanuel Wagners, Schulmeisters in Kolm, Eheweib ist Patin bei Anna Elisabeth Apitz.

1691, 18. Jan.: Joh. Heinrich Wagner †, noch nicht einjährig.

1691—94. Johann Georg IV., Kurfürst von Sachsen. Die mit ihm beginnende Periode des Maitressenregiments (Sybilla Gräfin Rochlitz) hat schon unter ihm, besonders für die Finanzen, böse Folgen.

1692, 2. März: „Samuel Wagner, ein Junggeselle" (natürlich Samuel W. II gemeint) ist Pate bei Barbara Elisabeth Montag.

1693. Samuel Wagner (II), Bruder Immanuels, schlägt in Großzschepa die Orgel (laut Kirchenrechnung).

1694, August: Samuel Wagner (II) wird für die Großzschepaer Schulstelle „examiniert, praesentiert und confirmiert".

1697—1763. Polnisch-sächsische Periode: Kurfürst Friedrich August I. v. Sachsen wird katholisch, um damit das Haupthindernis seiner Wahl zum König von Polen zu beseitigen!

1698, 15. Jan.: Kurfürst Friedrich August I., der Starke, hält, als erwählter König August II. von Polen, seinen glänzenden Einzug in Warschau. Die kostspielige Erlangung und Behauptung der polnischen Krone verschlingt endlose Summen. Der katholische Fürst Egon von Fürstenberg wird in Dresden als Statthalter eingesetzt.

1699. Sächsisch-dänisch-russisches Schutz- und Trutzbündnis gegen Karl XII. von Schweden.

1700 (?) Anna Dorothea Wagner, älteste (?) Tochter Immanuel Wagners, in Kolmen geboren.

1700, 12. Oktober: Siebenunddreißigster Jahrestag der Vermählung Samuel Wagners (I) und seiner Hausfrau Barbara, geb. Apitzsch.

1701, 8. Februar (Fastnacht): Samuel Wagner (II) in Großzschepa verheiratet sich mit Jungfrau Anna Beilichin, Hanß Beilichs, Hofmeisters daselbst (in Großzschepa), ehelicher Tochter.

19. Sept.: Anna Maria, Tochter Samuel Wagners (II), in Großzschepa geboren. Patin: Anna Maria Wagnerin, Schulmeisters in Kolm, Eheweib.

10. Oktober: **Barbara Wagner,** „hiesigen Schulmeisters Samuel Wagners (I) Eheweib in Thammenhayn seelig entschlafen und den Mittwoch darauf (also am 12. Oktober) mit einer Leichenpredigt und Abdanckung beerdigt".

Friedrich August, von dem siegreichen Karl XII. hart bedrängt, verläßt Warschau und zieht sich mit seinem Hofhalt nach Krakau zurück.

1702. Immanuel Wagner, bisher in Kolmen bei Thalwitz, wird Schulmeister in Kühren, wo früher sein Schwiegervater Ernst Benewitz „Schulmeister und Geleitsmann" (Zolleinnehmer) gewesen.

1703. Einführung der Generalakzise in Sachsen, wodurch die für den Glanz der polnischen Krone, die üppige Ausschmückung Dresdens, die Erhaltung eines kostspieligen Heeres usw. erforderlichen ungeheuren Summen gleichmäßiger verteilt und nicht mehr den ganz armen Klassen zur Last fallen.

Samuel Wagner (II), zweiter Sohn Samuels I, siebenundzwanzigjährig, siedelt aus Großzschepa nach Thammenhain über, als Substitut seines Vaters, des alten Samuel W. (I).

(Datum fehlt.) Samuel Wagner (III), ältester Sohn Immanuel Wagners, nachmaliger Stammhalter des Geschlechts und Urgroßvater Richard Wagners, geboren. Zu dieser Zeit sind also drei Samuel Wagner (Großvater,

Oheim und Enkel, resp. Vater, Bruder und Sohn) gleichzeitig am Leben.

27. Oktober geboren und 29. Oktober getauft: Johann Gottlieb Wagner, als ältester Sohn des jungen Samuel (II).[4]) Kirchenbuchnotizen: „Vater: Samuel Wagner, Schulmeister. Mutter: Anna. Paten: Herr Johann Rudolph Lausche, Schulm. u. Organist zu Falckenhayn; Frau Elisabeth, Herrn Samuel Weydens, Schulmeisters in Hohburg, Eheweib, Gottlieb Zschiesche, Inwohner in Thammenhayn".

1704. Johann Sebastian Bach läßt sich als Organist in Arnstadt nieder.

26. August: Frau Anna Wagner, Samuel Wagners (II), Schulmeisters und Organisten, Eheweib, ist (in Thammenhain) Patin bei Barbara Elisabeth Müller.

2. Oktober: Benjamin Geyer (II), Urgroßvater Ludwig Geyers, Sohn des Stadtmusikus Benjamin Geyer (I) zu Eisleben, vermählt sich im Alter von 22 Jahren mit Anna Magdalene Eberhardt, Tochter des Diakonus Joh. Eberhardt. Es läßt sich nicht genau feststellen, ob er bereits damals, zum Zeitpunkt seiner Verheiratung, Organist zu St. Andreas, noch auch, ob der gleichzeitig vorkommende Eislebener Stadtmusikus *(musicus instrumentalis)* August Geyer sein Bruder gewesen.

1705. 28. Januar: Frau Anna Wagner, Herrn Immanuel Wagners, Schulmeisters in Kühren, Eheweib, wird (in Thammenhain) als Patin bei Anna Magdalena Röder erwähnt.

24. (?) März: **Samuel Wagner** (I), Vater Immanuels und Samuels (II), † nach 43jähriger Amtsführung, und wird am 25. März zu Thammenhain „mit einer Leichenpredigt und Abdanckung beerdigt, seines Alters 63 Jahr (Text: 1. Joh. 2: „ob jemand sündigt" usw.)." — Sein völlig schmuckloser Grabstein war mit zahlreichen anderen, bis auf 1555 zurückreichenden, i. J. 1856 als Pflaster in der Vorhalle der Kirche

---

[4]) Nach der älteren, auf Mißverständnissen und willkürlicher Annahme beruhenden Auffassung soll der 60jährige Schulmeister Samuel Wagner (I) noch einmal in die Ehe getreten sein; drastisch genug drückt sich unsere frühere Quelle darüber mit den Worten aus: „Dieses Kind scheint einer Alters-Dummheit sein Dasein verdankt zu haben." Hierzu bemerkt Pastor Seltmann: „Ich bezweifle, daß der alte Samuel Wagner 1703 noch einmal geheiratet hat, zumal die jungen Wagners aus Großzschepa 1703 hierher (nach Thammenhain) zogen, mit in der Schule wohnten und ihn pflegen konnten. Ich vermute, dieser Johann Gottlieb ist ein Sohn des jungen Wagner." In der Tat scheint die ältere Annahme lediglich darauf zu fußen, daß der Vater des Kindes als „Schulmeister" bezeichnet wird, sowie ferner auf dem Zufall, daß der Familienname der Mutter unerwähnt bleibt.

verwendet worden, zum Glück mit der Schriftseite nach unten; die Entdeckung derselben ist das Verdienst des Pfarrers Seltmann, der ihn, nebst jenen anderen Grabsteinen, noch glücklich vor völliger Abnutzung bewahrt hat. Gegenwärtig (seit 1907) ist dieser Grabstein in der Vorhalle der Oberkirche, unter den Treppen zum Orgelchor angebracht. Die Inschrift lautet:

Dieses Grabmahl bezeichnet den
Ehrenfesten und Wohlgeachten
Herrn SAMUEL WAGNER
in die 43 Jahr treu gewesenen
Schul- und Kirchendiener
alhier in Tammenhayn,
ist geboren zu Freyberg Ao. 1643
verehelichte sich Ao. 1663 mit

(das weitere fehlt, ist auch nicht aufzufinden gewesen). Nach des Vaters Tode wird S a m u e l W a g n e r (II), bisher Substitut, wohlbestallter Schulmeister und Organist in Thammenhain.

6. Mai geboren, 8. Mai getauft: Hans Samuel Wagner (IV). „Vater: Samuel Wagner (II). Mutter: Anna. Paten: Herr Johann Weber, Hausverwalter auf dem hochadeligen Gute zu Falcken- und Voigtshayn; Immanuel Wagner, wohlbestallter Schulmeister zu Kühren; Frau Johanna Dorothea Appunius, Herrn Heinrici Appunii, wohlverordneten Pastoris allhier, ehelich älteste Tochter." Es sind sonach, auch nach dem Tode Samuels I., doch wieder gleichzeitig drei Samuel Wagner am Leben.

4. Oktober: Die polnische Krone durch Karl XII. an Stanislaus Leczynski übertragen; Friedrich August sucht Schutz bei seinem Verbündeten, dem Zar Peter.

1706, 12. Januar: Hans Samuel Wagner (IV), der Sohn Samuel Wagners (II), † im Alter von dreiviertel Jahren. (Eintragung im Kirchenbuch: „1706 den 14. Januar ward Hanß Samuel, Herrn Samuel Wagners, Schulmeisters und Organisten alhier in Tammenhayn, Söhnlein, mit einer Abdanckung zur Erden bestätiget, seines Alters 3 Vierteljahr".) September: Altranstädter Friedensschluß. Karl XII. von Schweden dringt in Sachsen ein und zwingt Friedrich August, der polnischen Krone zu entsagen. Sachsen muß den Winter über für Sold und Unterhalt des schwedischen Heeres sorgen (monatlich 400 000 Rtlr. Gold).

1707. Schwedische Exekutionstruppen in Thammenhain: Die

Bauern des Dorfes erwehren sich ihrer, ein Soldat wird getötet. Die Täter wurden eingezogen und deren 7 beim Abzug der Schweden mitgenommen (einige starben an den Strapazen, 2 wurden erschossen, und nur 2 kamen, nach der Schlacht von Pultawa, auf mühseliger Wanderung in die Heimat zurück).

12. Mai geboren: Hans Samuel Wagner (V), Sohn Samuel Wagners (II), Schulmeisters und Organisten in Thammenhain. Es sind somit wieder d r e i Samuel W. gleichzeitig am Leben. Taufpaten: „Die hochedele Frau Dorothea von Schönbergen, des Wohlgebohrenen Herrn Hanß Dieterichs von Schönberg auf Tammenhayn, Frau Gemahlin; Herr Johann David Rebentrost, Haußverwalter auff hiesigem adel. Guthe; Herr Gottfried Rudolph, Schulmeister zu Röcknitz."

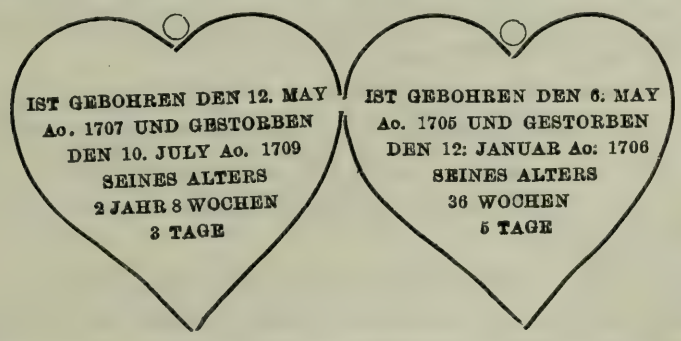
15. September: Anna Wagnerin, des hiesigen Schulmeisters, Herrn Samuel Wagners, Eheweib ist Pate bei Anna Elisabeth Scheibe.

1709, 19. März: Maria Sophia Wagner, Tochter Immanuel Wagners, in Kühren geboren.

10. Juli: Hans Samuel Wagner (V), † im frühen Kindesalter von kaum 2 Jahren. (Eintragung im Kirchenbuch: 1709 den 13. Julii ist Hanß Samuel, des hiesigen Schulmeisters Herrn Samuel Wagners Söhnlein, mit einer Abdanckung beerdigt worden.)

An beide frühverstorbene Söhnlein gleichen Namens erinnert einer der in Thammenhain neuerdings aufgefundenen Grabsteine, mit der Inschrift:

HIER RUHEN IN IHREM ERLOESER CHRISTO JESU WEYL. H. SAMUEL WAGNERS / SCHULDIEN. ALLHIER / LIEB GEWESENE ZWEEN SOEHNE / BEYDE NAHMENS JOHANN SAMUEL.



6. September **Samuel Wagner** (II) †, 33 Jahre alt. (Eintragung im Kirchenbuch: „1709 den 8. Septembris ist Herr Samuel Wagner, gewesener Organist und Schulmeister

alhier, mit einer Leichenpredigt und Abdanckung beerdigt worden, nachdem er sein Leben gebracht auf 33 Jahr 5 Wochen und 2 Tage. Text: 1. Joh. 2, 1. 2. „Ob iemand sündiget p. p.")

Mit ihm stirbt, da seine Söhne (mit Ausnahme von Joh. Gottlieb?) vor ihm dahingegangen, zugleich seine Linie aus, und es bleibt nur noch ein Träger des Namens Samuel, der Sohn Immanuels und künftige Stammhalter des Geschlechtes übrig.

Der Kurfürst von Sachsen gewinnt die polnische Krone wieder; dies bedeutet für sein Stammland Sachsen nur neue, unerschwingliche, kaum zu verantwortende Steuerlasten.

1710, 23. Mai: Gottlieb Benjamin Geyer (Großvater Ludwig Geyers) wird geboren als Sohn des Organisten zu St. Andreas Benjamin Geyer (II) und seiner Gattin Anna Magdalena, geb. Eberhardt, Tochter des Diakonus Eberhardt.

1713, 16. Oktober: Immanuel Wagner, Sohn Samuel Wagners (I), begeht mit seiner Ehefrau Anna Wagner die 25. Wiederkehr seines Hochzeitstages.

1718, 17. September: **Anna Wagner,** geb. Benewitz, Immanuel Wagners Gattin, † in Kühren, im Alter von 48 Jahren.

1720, 26. Juli: Benjamin Geyer (I), Stadtmusikus in Eisleben und Vater Benjamin Geyers (II), Organisten zu St. Andreas, † 81 Jahre alt. Seine Gattin Maria überlebt ihn um vier Jahre und † 2. April 1724 im Alter von 80 Jahren.

1722, 21. April: Anna Dorothea Wagner, Tochter Immanuels, in Kühren mit dem Schneidermeister Johann Müller (in Benndorf bei Altenburg) allhier in Kühren getraut.

1723, 30. Mai: Joh. Seb. Bach wird Kantor und Organist an der Thomaskirche zu Leipzig.

1726, 2. April: **Immanuel Wagner,** Sohn Samuel Wagners (I) und der Barbara geb. Apitzsch, † in Kühren, 61¾ Jahre alt, nach 42jähriger Amtsführung.

1727, 24. Juni: Samuel Wagner (III), Sohn Immanuel Wagners und nachmals Urgroßvater Richard Wagners, vierundzwanzigjährig, hält am Johannistagsgottesdienst in der Kirche zu Müglenz (Mügelentz) als Kantor sein öffentliches Probesingen.

28. Juni: Samuel Wagner wird durch feierliches Dekret des Erb-, Lehn- und Gerichtsherrn auf Bürg, Brand, Mäusegefreß und Müglenz, Rudolph von Bünau, zum Adjunkten und Substituten des altersschwachen Organisten und Schulmeisters zu Müglenz, Adam Geißler, ernannt.

14. August: Urkundliche Konfirmation Samuel Wagners in dem obengenannten Amt (als Adjunkt und Substitut des Organisten und Schulmeisters zu Müglenz, Adam Geißler), mit dem Siegel der Kurfürstl. Sächs. Meißnischen Stifts-Kanzlei.

1728, 10. Februar: **Samuel Wagner** in Dahlen mit Anna Sophia Rößig (hinterlassener Tochter des weil. Pachtmüllers der Dahlischen Graumühle, Meister Christoph Rößig) getraut.
16. Dezember: Johanna Sophia Wagner, älteste Tochter Samuel Wagners, in Müglenz geboren.

1731, 4. August: Christina Eleonora Wagner, zweite Tochter Samuel Wagners, in Müglenz geboren.

1732, 10. Februar: Samuel Wagners jüngere Schwester Maria Sophia, Tochter Immanuel Wagners, 23jährig, zu Luppa mit dem dortigen kurfürstl. Förster Joh. Christian Eberhardt, einem Witwer, getraut.
18. August: Johann Gottfried Pätz, Bürger und Weißbäckermeister zu Weißenfels, der Großvater von Richard Wagners Mutter, Sohn von Johann Heinrich Pätz, Zimmermann zu Magwitz, verheiratet sich zu Weißenfels mit Eva Elisabeth Kühn, Tochter des Friedrich Kühn, Bürgers und Posamentiermeisters ebendaselbst.

1733, 1. Sept.: Kurfürst Friedrich August I. † und wird zu Krakau feierlichst bestattet. Sachsen erhält von seinem Fürsten das Herz in silberner Kapsel.
5. Okt.: Sein Sohn Friedrich August II. (Günstling Graf Brühl) als August III. zum König von Polen erwählt.
15. Nov.: Susanna Carolina Wagner, dritte Tochter Samuel Wagners, in Müglenz geboren.

1736, 18. Febr.: **Gottlob Friedrich Wagner,** nachmals Großvater Richard Wagners väterlicherseits, als ältester Sohn und viertes Kind Samuel Wagners in Müglenz geboren.

1737. Gottlieb Benjamin Geyer in Eisleben (Großvater Ludwig Geyers), Sohn des Organisten Benjamin Geyer (II) daselbst, wird mit 27 Jahren zum Substituten des dortigen Kantors Friedrich Schmidt ernannt.
18. Juni: Johann Gottfried Iglisch, Bürger und Lohgerbermeister zu Weißenfels, Sohn des Johann Adam Iglisch (ebenfalls Bürger und Lohgerbermeister zu W.), vermählt sich mit der von ebendaher gebürtigen Marie Rosina Nägler.

1738, 3. Dez.: Anna Elisabeth Wagner, vierte Tochter (fünftes Kind) Samuel Wagners, zu Müglenz geboren.

1739. Gottlieb Benjamin Geyer wird nach zweijähriger Wirksamkeit als Kantorsubstitut der Nachfolger des Kantors Friedrich Schmidt zu Eisleben.

1741, April: Anna Elisabeth Wagner, Tochter Samuels, † im Alter von 2½ Jahren.

1741, 13. Oktober: Johann Gottlob Pätz, nachmals Vater von Richard Wagners Mutter, geboren in Weißenfels, aus der Ehe von Joh. Gottfried Pätz, Bürger und Weißbäcker, mit Eva Elisabeth Kühn.

1742, 4. Februar: Dorothea Elisabeth Wagner, fünfte Tochter (sechstes Kind) Samuel Wagners, zu Müglenz geboren.

1742, 30. Juni: Dorothea Erdmuthe Iglisch, nachmals Richard Wagners Großmutter mütterlicherseits, geboren in Weißenfels, aus der Ehe von Johann Gottfried Iglisch, Bürger und Lohgerbermeister daselbst, mit Marie Rosina Nägler.

1744, 10. (?) März: Christian Gottlieb Benjamin Geyer (der Vater Ludwig Geyers) wird als der Sohn des Eislebener Kantors Gottlieb Benjamin Geyer und seiner Gemahlin Anna Elisabeth geboren und am 12. März zu St. Annen getauft.

April: Dorothea Elisabeth Wagner, Tochter des Müglenzer Schulmeisters und Organisten Samuel Wagner, † im Alter von 2 Jahren.

1745, 13. August: Samuel August Wagner, zweiter Sohn (siebentes Kind) Samuel Wagners, in Müglenz geboren.

Es ist der letzte nachweisliche Träger des Namens Samuel (VI) im Wagnerschen Geschlecht, indem veränderte Zeiteinflüsse bei den kommenden Namengebungen die bisher vorwaltende, biblisch-theologische Neigung zugunsten ausschließlich deutscher Taufnamen selbst in den geistlichen Familienkreisen merklich abfluten lassen.

Friedrich des Großen Sieg bei Kesselsdorf verurteilt Sachsen, außer den schon erhobenen drückenden Kontributionen, zur Zahlung einer Million Reichstaler in Gold.

1746. Der allmächtige Graf Heinrich v. Brühl wird Premierminister Friedrich Augusts und hat nun Sachsens Schicksale vollends in den Händen. Der äußerste höfische Prunk und und Glanz kontrastiert mit der Not und Zerrüttung des Landes.

1747, 10. Mai: Samuel Wagner, „Schulmeister in Müglentz", wird als Pate erwähnt bei Friedrich Christoph Bayer (Kirchenbuch zu Thammenhain).

1750, 28. Juli: Johann Sebastian Bach † in Leipzig als Thomas-

kantor, „bedrückt von schweren Sorgen, einsam und vergessen, seine Familie in Armut und Entbehrung zurücklassend."

22. Nov.: **Samuel Wagner,** Richard Wagners Urgroßvater väterlicherseits, † in Müglenz, noch nicht 48 Jahre alt, mit Hinterlassung der Witwe, dreier überlebender Töchter und zweier Söhne, von denen Gottlob Friedrich beim Tode des Vaters 14jährig, Samuel August 5jährig ist.

1755. Gottlieb Benjamin Geyer (Großvater Ludwig Geyers) wird in Eisleben Organist zu St. Anna, in der Folge Kantor und *Collega tertius* an der St. Nikolaikirche daselbst.

1756, 29. August: Friedrich der Große fällt mit 67 000 Mann in Sachsen ein. Das sächsische Heer bei Pirna eingeschlossen, Dresden eingenommen, die Kassen mit Beschlag belegt.

1759, 16. März: **Gottlob Friedrich Wagner** an der Universität Leipzig als Student der Theologie inskribiert.

1760. Schreckliches Jahr für Sachsen, Kulminationspunkt des Siebenjährigen Krieges.

Juli: Dresden belagert und bombardiert, ganze Stadtteile der sächsischen Residenz gehen in Flammen auf. Friedrich August mit Brühl in Polen.

3/4. Nov.: Friedrich d. Gr. nimmt Winterquartier in Leipzig. Acht Tonnen Goldes Kontributionen werden durch Mißhandlung der Magistratspersonen und vermögender Kaufleute erpreßt. Dazu Münzverschlechterung durch Friedrichs Münzjuden Ephraim Itzig und Genossen („von außen gut, von innen schlimm, von außen Friedrich, von innen Ephraim").

1762, 15. (?) März: Gottlieb Benjamin Geyer (Ludwig Geyers Großvater), Kantor an der St. Nikolaikirche zu Eisleben, † im Alter von 52 Jahren und am 17. März bestattet.

November: Waffenstillstand. Sachsen bleibt das Winterquartier für Preußen und Österreicher!

1763, 11. Januar: Johann Gottlob Pätz, Bürger und Weißbäckermeister in Weißenfels (Sohn des Joh. Gottfried Pätz, und nachmals der Großvater Richard Wagners mütterlicherseits) vermählt sich im Alter von noch nicht 22 Jahren mit der ebenfalls aus Weißenfels gebürtigen Dorothea Erdmuthe Iglisch (20½ Jahr).

15. Febr.: Hubertusburger Friedensschluß: Sachsen hat an Kontributionen, Brand und Plünderung über 100 Millionen Rtlr. verloren.

5. Okt.: Friedrich August II. †; für den dreizehnjährigen Friedrich August III. führt sein Oheim Xaver die Vormundschaft.

1764. Beziehungen Gottlob Friedrich Wagners zu dem Leipziger Schulhalter Gottlob Friedrich Eichel und dessen Tochter Johanna Sophia.

1765, 23. März: Taufe des vorehelichen Sohnes Gottlob Friedrich in der Thomaskirche.
19. Okt.: Der junge Goethe an der Universität Leipzig als Student der Rechte inskribiert (1765 bis Sept. 68).

1766, 6. Okt.: Das auf der Bastei am Rannstädter Tor neu erbaute Leipziger Theater wird mit Schlegels „Hermann" eröffnet.

1767. Gottlob Friedrich Wagner, Assistenzeinnehmer am Rannstädter Tor an der kurfürstl. sächs. Generalakzise.

1768. Friedrich August III., der Gerechte, besteigt nach erlangter Volljährigkeit den sächsischen Thron. — Goethe verläßt Leipzig.

1769, 14. Sonntag p. Trin. (und an den beiden folgenden Sonntagen): öffentliches Aufgebot des kurfürstl. Akziseeinnehmers Gottlob Friedrich Wagner mit Johanna Sophia Eichel, Tochter Gottlob Friedrich Eichels, Schulhalters des löbl. Almosenamtes eines hochedlen Rats der Stadt Leipzig, in der Thomaskirche.
September: Trauung Gottlob Friedrich Wagners mit Johanna Sophia Eichel in Schönefeld bei Leipzig.

1770, 18. Juni: **Friedrich Wagner** (Karl Friedrich Wilhelm W.), als der älteste Sohn Gottlob Friedrichs geboren. Unter seinen Taufzeugen befindet sich der Großvater mütterlicherseits, der Schulhalter Eichel.
17. Dez.: Beethoven geboren.

1773. Goethes „Götz von Berlichingen". — Gluck begibt sich zur Aufführung seiner „Iphigenie in Aulis" nach Paris. — Mozart, sechzehnjährig, wandelt in seinen Erstlingsopern noch in den Bahnen der Italiener.

1774. Gottlob Heinrich **Adolf Wagner,** als zweiter Sohn Gottlob Friedrichs geboren.

1774, 19. Sept.: **Johanna** Rosina **Pätz,** nachmals Gattin Friedrich Wagners und die Mutter Richard Wagners, in Weißenfels geboren, aus der Ehe von Johann Gottlob Pätz, Bürger und Weißbäckermeister daselbst, mit Dorothea Erdmuthe Iglisch.
3. Nov.: Johanna Christiane Friederike Wagner als drittes (und letztes) Kind aus der Ehe Gottlob Friedrichs mit Johanna Sophia Wagner geboren.

1776, 18. Juni: **Christian** Gottlieb Benjamin **Geyer,** advocatus immatriculatus et notarius publicus, auch Kanzlist

beim kurfürstl. sächs. Oberaufseheramt der sequestrierten Grafschaft Mansfeld (einziger Sohn des Kantors der St. Nikolaikirche in Eisleben Gottlieb Benjamin Geyer) vermählt sich mit Christiane Wilhelmine Elisabeth Fredy, hinterlassener zweiter Tochter von Thomas Fredy, gewesenem herrschaftlichen Koch bei dem kurfürstl. sächs. Generalleutnant von Puts, Kommandant der Neustadt Dresden.

1779, 21. Januar: **Ludwig Heinrich Christian Geyer,** nachmals Stiefvater Richard Wagners, geboren in Eisleben als ältester Sohn des Aktuarius am Oberaufseheramt Christian Gottlieb Benjamin Geyer. Getauft 23. Januar zu St. Annen.

1780 (?) Der Aktuarius Christian Gottlieb Benj. Geyer in Eisleben wird als Justizamtmann nach Artern versetzt.

1782, 20., 22. September: Erste Aufführungen von Schillers „Räubern" in Leipzig unter außerordentlicher Sensation. Friedrich Wagner, zwölfjährig, besucht um diese Zeit die Thomasschule.

1785, 17. April: Schiller in Leipzig, um mit dem Körnerschen Kreise zusammenzutreffen. Im September folgt er Körner nach Dresden.

1789, 5. Januar: Dorothea Erdmuthe Pätz, geb. Iglisch, Großmutter Richard Wagners mütterlicherseits, wird in Weißenfels zu Grabe getragen im Alter von 55 Jahren.

27. März: Karl Friedrich Wilhelm Geyer, jüngerer Sohn des Christian Gottlieb Benj. Geyer, in Artern geboren. Er wird späterhin Gold- und Silberarbeiter in Eisleben; († am 27. April 1829); bei ihm, dem „Onkel Goldschmied", verbringt Richard Wagner nach dem Tode seines Stiefvaters mehr als dreiviertel Jahre seines frühen Knabenalters.

1791. „Zauberflöte" in Wien. Mozart † (5. Dez.).

1792. Adolf Wagner bezieht die Universität Leipzig, um Theologie zu studieren; Friedrich Wagner studiert die Rechte.

Sept.: Frankreich zur Republik erklärt. Goethe begleitet das Heer der Alliierten nach Frankreich; unglücklicher Rückzug.

1793, 21. Jan.: Ludwig XVI. hingerichtet. Schreckensherrschaft in Frankreich.

1794, 15. Sept.: Fünfundzwanzigjähriger Hochzeitstag Gottlob Friedrich Wagners.

1795, 21. März: **Gottlob Friedrich Wagner †.** Seine Gattin Johanna Sophia überlebt ihn um neunzehn Jahre († 26. Januar 1814).

1798, 2. Juni: **Friedrich Wagner,** Vizeaktuarius bei den Stadtgerichten, vermählt sich mit der 24jährigen **Johanna Rosina Pätz** aus Weißenfels.

1798—99. Bonapartes ägyptische Expedition.

1799, 4. Jan.: Justizamtmann Christian Gottlieb Benjamin Geyer † in Leipzig auf einer Geschäftsreise, infolge eines unglücklichen Sturzes mit dem Wagen. Sein Sohn Ludwig Geyer ist dadurch im Alter von 20 Jahren für seine fernere Laufbahn und die Erhaltung seiner Mutter und Geschwister auf sich selbst angewiesen.

2. März: Albert Wagner, Friedrich Wagners erster Sohn, geboren.

9. Nov.: Napoleon, von Ägypten zurückgekehrt, sprengt das Direktorium und läßt sich zum Ersten Konsul Frankreichs ernennen.

1800, Dezember: Schiller in Weimar durch Glucks „Iphigenia" in seinem „Vertrauen zur Oper" bestärkt: „Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe, unter den Possen der Sänger und Sängerinnen, zu Tränen gerührt hat".

1801, 9. Febr.: Luneviller Friede: Abtretung des rechten Rheinufers an Frankreich.

21. Juli: Karl Gustav Wagner, zweiter (frühverstorbener) Sohn Friedrich Wagners, geboren.

18. Sept.: Erste Leipziger Aufführung der „Jungfrau von Orleans" (in Anwesenheit des Dichters), welcher Friedrich Wagner mit seiner Gattin beiwohnt.

1802, 17. Januar: Johann Gottlob Pätz, Vater der Johanna Rosina Wagner, Großvater Richard Wagners mütterlicherseits, Bürger und Weißbäckermeister zu Weißenfels, seit dreizehn Jahren Witwer, † im Alter von 61 Jahren.

1803, 4. März: Johanna Rosalie Wagner (älteste Schwester Richard Wagners) geboren.

3. Juli: Die Lauchstädter Aufführung der „Braut von Messina" erregt unbeschreiblichen Enthusiasmus.

1804, 20. Mai: Napoleon zum Kaiser der Franzosen proklamiert. Deutsche Zeitschriften bringen Abbildungen von ihm im Krönungsstaat mit Purpurmantel und Insignien. Beethoven reißt entrüstet das Widmungsblatt von der Partitur der Eroica.

7. August: Karl Julius Wagner, dritter Sohn Friedrich Wagners, geboren.

1805, 9. Mai: Schillers Tod.

14. Dezb.: Luise Konstanze Wagner, zweite Tochter Friedrich Wagners, geboren.

1806. Deutschlands tiefster Fall. Rheinbund unter Napoleons Protektorat, Franz II. legt die Deutsche Kaiserkrone nieder. Schlacht bei Jena. Zertrümmerung Preußens.
11. Dezember: Separatfrieden und Bündnis Napoleons mit Sachsen. Einführung des *Code Napoléon;* Friedrich Wagner mit der Organisierung des Leipziger Polizeiwesens betraut. „Gott schütze Napoleon, und Napoleon Sachsen!" heißt jetzt die offizielle Losung für den sächsischen Patriotismus.

1807, 29. November: Klara Wilhelmine Wagner, dritte Tochter Friedrich Wagners, geboren.

1808, 22. Dez.: Beethoven bringt in einer Wiener „Akademie" seine C-moll- und Pastoral-Sinfonie zur Aufführung.

1809, 1. April: Maria Theresia Wagner, vierte Tochter Friedrich Wagners, geboren.
29. Sept.: Geyer wird Mitglied der Secondaschen Gesellschaft.

1810, 2. April: Napoleon, auf dem Gipfel seines Glanzes, vermählt sich mit Marie Luise von Österreich; fünf Königinnen tragen ihr die Schleppe.

1811, 14. März: Fast gleichzeitig mit dem „König von Rom" wird Friedrich Wagner seine fünfte (und letzte) Tochter, Wilhelmine Ottilie Wagner, geboren.
Mai: Napoleon in Dresden; ihm zu Ehren prunkvoll rauschende Festlichkeiten.

1812, 24. Juni: Napoleon überschreitet mit 300 000 Mann den Niemen.
15. Sept.: Brand von Moskau. Napoleon verläßt sein zusammengeschmolzenes Heer.

1813, 22. Mai: **Richard Wagner** geboren.
16—19. Oktober: Befreiungsschlacht bei Leipzig: Napoleon verläßt Sachsen; Friedrich August gefangen genommen.
22. November: **Friedrich Wagner †.**

Mitteilungen und allgemeine Aufsätze

Richard Wagner als Briefschreiber.

Von

Erich Kloss.

Am 30. April 1859 schrieb Wagner an Mathilde Wesendonk:

„Daß Sie mir die Schiller'schen Briefe [1]) noch schickten, war ein sehr guter Gedanke von Ihnen. Unterhaltung mit solchen Leuten ist mir doch das Liebste und geht mir selbst über die Politik. Ich lese auch die kleinsten Billets mit Interesse; sie erst machen mich mit dem lieben Menschen leben. Und darauf kommt's einem immer an; man will ganz intim mit solchen Leuten werden."

Welche Bereicherung der Brief-Literatur haben wir aus den inzwischen erschienenen Brief-Sammlungen Richard Wagners gewonnen! Die „Gesammelten Schriften und Dichtungen" sind jetzt durch die Herausgabe der einzelnen Briefbände in vollendetster Weise ergänzt worden. Es liegen zurzeit folgende Bände vor, die für diese Abhandlung in Betracht kommen:

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt. 1841—1861. Zwei Bände. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Richard Wagners Briefe an Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer, Ferdinand Heine. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Briefe an August Röckel von Richard Wagner. Eingeführt durch La Mara. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Briefe Richard Wagners an Emil Heckel. Herausgegeben von Karl Heckel. Berlin, S. Fischer Verlag.

Richard Wagner an Eliza Wille. Mit Erinnerungen der Empfängerin, herausgegeben von Wolfgang Golther. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler.

Richard Wagner an Ferdinand Praeger. Mit einer Kritik der Praegerschen Veröffentlichungen von Houston

[1]) Schillers Briefe an Lotte. Stuttgart 1856, Cotta.

Stewart Chamberlain und einem Vorwort von Hans von Wolzogen. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler.

Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. 1853—1871. Berlin, Alexander Duncker Verlag.

Briefe Richard Wagners an Otto Wesendonk. 1852—1870. Neue vollständige Ausgabe. Berlin, Alexander Duncker Verlag.

Familienbriefe von Richard Wagner. 1832—1874. Berlin, Alexander Duncker Verlag.

Bayreuther Briefe von Richard Wagner. 1871 bis 1883. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler.

Richard Wagner an Minna Wagner. Berlin und Leipzig, Schuster & Löffler.

Zu diesen Briefsammlungen kommt noch das verdienstvolle Buch:

Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. Von Dr. Wilhelm Altmann. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Eine Sammlung von Aussprüchen des Meisters enthält das Werk:

Richard Wagner in seinen Briefen. Von Erich Kloss. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer.

Endlich sind noch zu beachten die verschiedenen Jahrgänge der „Bayreuther Blätter", in denen Briefe des Meisters mitgeteilt wurden. (1897, 1900, 1901, 1902, 1903, 1904, 1908.) Natürlich kommt auch C. Fr. Glasenapps große Wagner-Biographie (Leipzig, Breitkopf & Härtel) erheblich in Betracht.

Eine Gesamt-Ausgabe der Briefe ist für die nächste Zeit geplant. Vorerst erscheint noch ein Band der Briefe Wagners an seine Künstler, deren Herausgabe der Verfasser dieses Aufsatzes übernommen hat.

Hier soll nur versucht werden, Richard Wagner als Briefschreiber in großen und allgemeinen Zügen zu charakterisieren.

Wir suchen zunächst festzustellen, was den zahlreichen Briefen des Meisters gemeinsam ist. Vor allem ist es die

außerordentliche Aufrichtigkeit, mit der er sein Innerstes enthüllt, sofern er bei dem Empfänger einiges Verständnis seines Wesens voraussetzen darf. Allerdings ist er leider genötigt, andauernd den Kern seines Wesens und seiner künstlerischen Aufgabe erläutern zu müssen: erschien doch den meisten der Zeitgenossen, mit denen er korrespondierte, die Art seiner Lebens- und Kunstauffassung unverständlich. Das Bewußtsein von der hohen künstlerischen Sendung, zu der er berufen war, ist schon frühzeitig ausgeprägt; die Betonung desselben zieht sich durch fast alle Briefe. Daher stand ihm auch von Anfang an klar vor Augen, in welcher Weise er seine Lebensaufgabe zu erfüllen habe. Im Jahre 1841 schreibt er, damals 28 Jahre alt, an seine Mutter: „Mögen, die mich nicht kennen, immerhin sagen: ‚Er hätte es so machen sollen, — er hätte dies oder jenes tun sollen!‘ — sie haben alle unrecht! Jeder Mensch, der zur wahren — inneren und äußeren Selbständigkeit gelangen will, soll durchaus so lange, als sich dies mit dem angebornen Gefühl von Recht und Unrecht verträgt, den Weg gehen, den ihn seine ernstere Neigung und ein gewisser innerer, unwiderstehlicher Trieb gehen heißt.“ Weiter heißt es in demselben Briefe: „Ich bin gewiß keiner von den starren, unbeugsamen Charakteren, im Gegenteil wird mir mit Recht eine zu weibliche innere Beweglichkeit vorgeworfen. Wohl aber habe ich genug ausdauernde Leidenschaft, um von dem einmal Erfaßten nicht abzustehen, als bis ich mich gänzlich vom Wesen desselben überzeugt habe.“

Nach diesen Grundsätzen hat Wagner bis an das Ende seines Lebens gehandelt. Daher kam es auch, daß er oft schroff und unbeugsam erschien, wenn die Welt, seine Familie und seine Freunde Konzessionen von ihm haben wollten, die er unvereinbar hielt mit der Würde seiner Kunst, und die darum nie von ihm zu erlangen waren. Er selbst hatte sich ja gänzlich in den Dienst der reinsten, edelsten Kunst gestellt: „Nur noch als K ü n s t l e r kann ich leben, in ihm ist mein ganzer Mensch aufgegangen.“ (An Franz

Liszt 1852) „Ich bin nur Künstler: — und das ist mein Segen und mein Fluch; sonst möchte ich gern Heiliger sein und das Leben auf die einfachste Weise für mich abgetan wissen.“ (An August Röckel, 1856.) „Es ist sehr natürlich, daß wir nur noch im Schaffen Lust finden, ja einzig uns das Leben erträglich machen können: so recht eigentlich das, was wir sind, sind wir doch nur im Schaffen.“ (An Franz Liszt 1855.) Ähnliche Beispiele über des Meisters Auffassung von der Kunst und von seiner Sendung finden wir in allen Briefen dutzendweise, und sie sind um so zahlreicher und um so betonter, je mehr der Empfänger seinem Wesen innerlich nähersteht. So werden künstlerische Fragen ganz besonders erörtert in den Briefen an Mathilde Wesendonk und an Franz Liszt.

In den Briefen an Liszt tritt daneben noch die Behandlung äußerlicher Lebensfragen hervor, da ja dieser große und früheste Freund und Förderer der Wagnerschen Kunst es sich auf das innigste angelegen sein ließ, die Werke zur Aufführung zu bringen und den Ideen Wagners das allgemeine Verständnis zu erwecken. So beginnt der Briefwechsel bereits mit der Erörterung von Aufführungsangelegenheiten, und hierbei tritt noch eins hervor, was allen den Briefen gemeinsam ist, die Richard Wagner an vorerst ihm Fernerstehende richtet, von denen er eine Gefälligkeit erwartet; es ist dies eine ausgesuchte Höflichkeit und Vornehmheit der Form. In den Briefen an Liszt geht dieser verbindliche Ton alsbald in den wärmster Herzlichkeit, ja Innigkeit über, als deren Gipfel wohl eine Briefstelle zu bezeichnen ist, wo Wagner sich für den bekannten Aufsatz Liszts über seinen Lohengrin, erschienen 1851 in der Leipziger Illustrierten Zeitung, bedankt: „Nun trittst Du wieder zu mir und hast mich auf eine Weise ergriffen, entzückt, erwärmt und begeistert, daß ich in hellen Tränen schwamm und plötzlich wieder keine höhere Wollust kannte, — als Künstler zu sein und Werke zu schaffen. Es ist ganz namenlos, was Du auf mich gewirkt hast: überall sehe ich nur den üppigsten Frühling, um

mich her keimendes und sprossendes Leben; und dabei einen so wollüstigen Schmerz, eine so schmerzlich berauschende Wollust, eine solche Freude, Mensch zu sein und ein schlagendes Herz zu haben, empfinde es selbst auch nichts als Leiden, — daß ich nur bejammere, Dir das alles schreiben zu müssen."

Hier sehen wir auch deutlich die dem Meister eigene Amplifikation des Ausdrucks, die Fülle seines Gefühls und das Bestreben, sich einem solchen helfenden, fördernden und verständnisvollen Freunde dankbar zu zeigen.

Schon 1842 hatte Liszt Aufsätze über den „Fliegenden Holländer" geschrieben, die bei Wagner einen ähnlichen brieflichen Ausbruch von Enthusiasmus herbeigeführt hatten: „In diesen Artikeln habe ich mit bestimmtester Deutlichkeit endlich mich wiedergefunden und daraus erkannt, daß wir mit dieser Welt nichts gemein haben. Wer verstand denn mich?? — Du — und kein anderer! Wer versteht denn jetzt Dich? Ich — und kein anderer! Sei des gewiß! Du hast mir zum ersten und einzigsten Male die Wonne erschlossen, ganz und gar verstanden zu sein; sieh, in Dir bin ich rein aufgegangen, nicht ein Fäserchen, nicht ein noch so leises Herzzucken ist übriggeblieben, das Du nicht mitempfunden."

Was wollen zufällige Trübungen des edlen Freundschaftsbundes, die bei dem unruhvollen, wechselreichen, aber immer gewaltig fortschreitenden Leben Richard Wagners nicht ausbleiben konnten, besagen gegen solche starke und überzeugte Betonungen tiefsten Herzensempfindens? Es spricht in den Wagner-Liszt-Briefen eben Künstler zu Künstler: das ist das Charakteristische an diesem Briefwechsel. Und diese beiden großen Künstler sind sich freundschaftlich verbunden: so durchzieht Künstlerisches und Menschliches in gleicher Weise die Briefe, die in dieser Beziehung völlig eigenartig dastehen, weil hier ein ähnlich begabtes großes Genie immer einen Gleichklang des Herzens ertönen läßt. So durfte Wagner 1872 als eine Art Krönung

dieser Freundschaft den zuerst in den „Bayreuther Blättern“ veröffentlichten Brief an Liszt senden, der zugleich die Einladung an den Freund enthielt, der Grundsteinlegung des Festspielhauses beizuwohnen, und der überaus wesentlich ist auch zur Beurteilung des erhabenen Glückes, welches ihm zuteil geworden war durch die Vereinigung mit des Freundes genialer Tochter: „Du kamst in mein Leben als der größte Mensch, an den ich je die vertraute Freundesanrede richten durfte. . . . Es trat dann Dein wiedergeborenes innigstes Wesen an mich heran — und erfüllte meine Sehnsucht, Dich mir ganz vertraut zu wissen. So lebst Du in voller Schönheit vor mir und in mir — und wie über Gräber sind wir vereint! Du warst der erste, der durch seine Liebe mich adelte. Zu einem zweiten höheren Leben bin ich „ihr“ nun vermählt — und vermag, was ich nie allein vermocht hätte. So konntest Du mir alles werden, während ich Dir so wenig zu bieten vermochte. Wie ungeheuer bin ich so gegen Dich im Vorteil! . . . Sei gesegnet und geliebt . . . .“

Solche warme Herzenstöne fand Wagner in seinen Briefen vielleicht nur noch einem gegenüber: das war sein alter Dresdener Freund und Hausarzt Dr. Anton Pusinelli, der zu den hellsichtigen Naturen gehörte, denen sich schon früh die Bedeutung des Meisters offenbart hatte. Ihm schreibt er 1843: „Ich habe wenig Freunde, weil es mir gänzlich an der Gabe fehlt, auf deren Erwerbung auszugehen: verdienen kann ich sie mir wenig, mein guter Stern muß sie mir bescheren. Es gibt aber einen Blick, an dem man sich erkennt, man braucht sich bloß beim Namen zu rufen, so hat man sich gewonnen. Und so kommt alles Glück, — wer wollte daher an Ihrem Glauben zweifeln? Halten wir beide daran und seien wir Freunde fürs Leben! . . . Bleiben Sie ‚mir treu‘, — mein Inneres soll Ihnen ewig offen sein.“

Pusinelli hielt dem großen Freunde die Treue bis an sein Lebensende; er gehörte zu jenen wenigen, die nie den Glauben an ihn verloren; wie ihn fand Wagner wenige, „fast keinen“ und ihm rief er zu: „Du wirst in der Ge-

schichte meines Lebens hell und schön, warm und hold strahlen."

Und als dieser edle Freund 1878 verstarb, schreibt Wagner an die Witwe: „Wahrlich, er war der letzte aus der Reihe aller derer, die das Leben mir zuführte, an welchen ich mit jener unbedingten Freundschaft und Liebe hing, welche keine Anforderungen und Gesetze kennt als die Unwiderstehlichkeit, mit welcher sie uns einnimmt. Mit ihm ist mir nun die Welt, und namentlich die Welt der Erinnerung fast ganz erloschen."

Aus solchen Worten höchster Freundesehrung geht deutlich hervor, welchen Wert der im Grunde so einsame Meister auch auf die Treue und Verehrung eines naiven, aber doch verständnisvollen und hingebenden Freundes legte. Ähnliche Bande, ebenfalls während der Dresdener Kapellmeisterzeit geknüpft, verbanden ihn mit den drei getreuen Musikern und Theaterleuten Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer und Ferdinand Heine sowie mit dem Musikdirektor August Röckel.

In den Briefen an diese vier gibt sich Wagner vielleicht am ungezwungensten, am offenherzigsten und freiesten; es ist das Landsmännische, das Gefühl gleicher Heimat, was hier oft zum Ausdruck kommt; anderseits war die Erinnerung an die gemeinsame künstlerische Tätigkeit das Moment, welches den Meister im Exil veranlaßte, stets einen besonders warmen und heitern Ton in den Briefen an die Freunde anzuschlagen. Die Lektüre des Briefbandes an Uhlig, Fischer und Heine bildet einen erquickenden Genuß, besonders nach der Seite edelster Menschlichkeit und übersprudelnden Humors. Wohl keine Briefsammlung ist so von Heiterkeit durchtränkt wie diese. Schreibt doch Wagner direkt an Uhlig: „Lege Dich ganz und gar nur noch auf den Humor; bilde Deine vortreffliche Fähigkeit dazu immer noch mehr und bestimmter aus, schreibe kein ernstes Wort mehr und lache in einem fort: das ist die einzige Art, wie man sich das Leben erhalten und doch immer noch nützen kann!"

Bietet der Briefwechsel Wagners und Liszts uns das erhabene Bild des höchsten künstlerischen und menschlichen Verkehrs zweier in höheren Sphären wandelnden, schöpferischen Geister, so sehen wir hier Wagner gleichsam im Alltagskleide schlicht-menschlicher und bürgerlich-heimischer Traulichkeit. Hier hatte er die „gesunden Sinne und fühlenden Herzen" einfacher Menschen gefunden, wie er sie sich gewünscht; hier herrschte nur die bedingungslose, hingebende Liebe der den großen Menschen verehrenden Mitmenschen; hier sprach darum auch Mensch zu Mensch: einfach, ohne alle störenden Rücksichten, die sonst zum Teil bei Liszt und zumal in den Wesendonkbriefen naturgemäß walten mußten. Hier war er darum auch der unendlich liebenswürdige und fürsorgliche Freund, „dessen Genie nicht nur in der Phantasie, sondern im Herzen wurzelt." (H. v. Wolzogen). Und so darf er gleich nach kurzem Aufenthalte im Schweizer Exil (1849) nach Dresden über diesen Freundeskreis schreiben: „Die kleine Schar meiner Dresdner Freunde macht mir unendliche Freude! Wie geht doch über alle Verschiedenheit des Charakters, der Fähigkeiten, der Lebensordnungen und Ansichten das eine sichere Gefühl der Liebe, das all unser Staat und Gesellschaft so gründlich auszurotten sich Mühe geben! Mich macht's glücklich und läßt mich nicht nur diese, sondern alle Menschen lieben, wenn selbst der roheste Kerl mich freundlich grüßen läßt, — wie meine Frau es mir berichtet. Grüßen Sie die Freunde vom Grunde meines Herzens!"

Erstaunlich ist es, daß diese herrlichen Dokumente hingebendster Freundschaft und edelsten Menschentums noch so wenig gelesen sind. Gerade der Briefband: Uhlig, Fischer, Heine sei hier, ebenso wie die Wagner-Lisztbriefe, nachdrücklichst zur Lektüre empfohlen. Zumal jetzt, wo seit dem Erscheinen der Wesendonk-, der Familien- und Minna-Briefe das allgemeine Interesse sich in ungewöhnlichem und erfreulichstem Maße auf Wagner als Briefschreiber gerichtet hat, müssen auch diese Briefbände viel

mehr als bisher gewürdigt werden. Noch aus einem andern Grunde: es sind unerschöpfliche Schätze höchster Belehrung auch für Künstler, zumal für Sänger, Musiker, Schauspieler und Theaterleute aller Art darin! Man denke nur an die Anweisungen, die Wagner an Liszt anläßlich der Erstaufführung des Lohengrin in Weimar (28. August 1850) gibt! Dann die vielen Mitteilungen über die Entstehung des „Nibelungenringes", die Urteile Liszts darüber und über alles Neue, was ihm Wagner zusendet. In den Briefen an Uhlig, Fischer und Heine befinden sich außerordentlich zahlreiche und hochbeachtenswerte Äußerungen Wagners über viele seiner Werke, Regie- und Aufführungs-Vorschriften aller Art, und in den Briefen an August Röckel steht eine höchst ausführliche Abhandlung über sein „Nibelungen-Gedicht". (Briefe an Röckel S. 34—42).

So wie der Meister hier darauf bedacht ist, bei dem Freunde Röckel Irrtümer zu zerstreuen („Es war mir beängstigend, daß Du gewisse Züge so ganz hattest mißverstehen können." S. 42), so ist er allenthalben auch bemüht, die Freunde für das zu interessieren, was ihn gerade bewegt, und was er eben liest oder kennen gelernt hat. Er will eine Mit-Freude der Freunde an seiner eigenen Freude. So ruft er Theodor Uhlig zu: „Mensch! Mensch! Mensch! Schaff Dir den Hafis an. Dieser Perser ist der größte Dichter, der je gelebt und gedichtet hat. Wenn Du ihn Dir nicht augenblicklich anschaffst, verachte ich Dich in Grund und Boden. Schreib die Kosten zu den Tannhäuser-Auslagen." Uhlig besorgte für den im Exil weilenden Wagner die Klavierauszüge und den nötigen Verkehr mit den Theatern. — Als Wagner 1855 die Werke Schopenhauers kennen gelernt hat, empfiehlt er mit drängenden Worten seinen Freunden die Lektüre; selbst dem im Zuchthaus zu Waldheim eingekerkerten „Revolutionär" Röckel schreibt er: „Soeben erteile ich Auftrag nach Leipzig, daß man Dir von dort ein Exemplar von Arthur Schopenhauers Buch: Die Welt als Wille und Vor-

stellung zuschickt. Hoffentlich wird Dir die Lektüre dieses Buches nicht verweigert werden, denn sie enthält nicht das mindeste für Deine Lage Anstößige.“ Nach einigen biographischen Mitteilungen über den Autor und die Darstellung der Wirkung, welche die Lektüre auf ihn hervorgebracht, schließt Wagner: „Auch auf Dich wird das Buch einen großen entscheidenden Eindruck machen: ja vielleicht wirst Du, wenn Du dessen je bedarfst, aus ihm einzig den Trost schöpfen, dessen gerade der kräftigste Geist bedarf. — Ich teile Dir nichts hierüber mehr mit. Dagegen haben wir nun ein neues erhabenes Interesse für den ferneren Austausch unserer Gedanken gewonnen; ich dachte immer an Dich dabei und übersende Dir nun mit einem wahrhaft feierlichen Ausdruck dies Werk, das in einer sehr entscheidenden Katastrophe meines inneren Lebens mich zur Ausdauer und Kraft der Entsagung gestärkt hat. — Lies es nun: ich kann Dir keine größere Wohltat erzeigen! Sobald Du damit zu Ende bist, schreib' mir, und wir wollen dann uns darüber aussprechen.“

Nicht umsonst ist dieser warme Appell gerade an August Röckel, den „Gefangenen“ gerichtet! Und wie deutlich offenbart sich in solchen Briefstellen das Herzensbedürfnis des Verbannten, wenigstens im Geiste und brieflich über alles das sich äußern zu können, was seine Seele bewegte. Wiederum tritt als besonders charakteristisch das intensive Bestreben hervor, sich mitzuteilen und Mitstrebende, Mitlernende, Mitwirkende und Mitfröhliche um sich zu wissen, wenn auch nur in der Ferne.

Auffallend ist in solchen Fällen, wo Wagner gerade besonders erfüllt war von einem neuen Eindrucke oder Gegenstande, die Identität vieler Briefstellen. So ist neben solchen aus den Liszt- und Wesendonkbüchern über Schopenhauer noch eine besonders wesentlich, nämlich die an Hans von Bülow gerichtete: „Ein großes Geschenk ist mir geworden durch die Bekanntschaft mit den Werken des großen (35 Jahre lang absichtlich von den

Professoren ignorierten) Philosophen Schopenhauer. Seine Hauptwerke mußt Du Dir sogleich kommen lassen: ‚Die Welt als Wille und Vorstellung'; dann ‚Parerga und Paralipomena'. Du wirst staunen, wenn Du diesen Kopf kennen lernst." — Hierbei ist wieder das offensichtliche Bestreben vorwaltend, dem Freunde gleich eine in lapidaren Zügen gehaltene Charakteristik des Empfohlenen zu geben. Wir sahen, wie Wagner den persischen Dichter Hafis kurz charakterisiert: in der Empfehlung an Röckel geschieht dies noch deutlicher: „Die Bekanntschaft mit diesem Dichter hat mich mit wahrhaftem Schreck erfüllt; wir stehen mit unsrer ganzen pomphaften europäischen Geisteskultur fast tief beschämt vor dem, was bereits der Orient einmal mit so sicherer, erhabener Geistesruhe hervorgebracht hat. Vermutlich würdest Du mein Erstaunen teilen." — Auch dieser letzte Satz ist wieder charakteristisch: er bezeugt, daß Wagner eine außerordentliche Freude empfand, wenn sich das Urteil der Freunde mit dem seinigen deckte. Das Bedürfnis gemeinsamen Genießens und ausführlichsten Meinungsaustausches ist in Wagners Briefen ganz erstaunlich hervortretend.

Welche Fülle von Anregung verdankten ihm die Freunde! Wir stimmen Mathilde Wesendonk zu, welche schreibt: „Öde hat er nie gekannt. Anregung brachte er dahin, wo er sie nicht fand." Tönte ihm dann der harmonische Klang eines gleichgestimmten Herzens entgegen, so war er dankbar, wie man es nur sein kann. „Gegen mir Gleichfühlende bin ich entgegennehmend und unumwunden wie ein Kind, schreibt er an seine Nichte Franziska Wagner; und an die Nichte Klara Brockhaus: „Wenn mir irgendwoher nur ein Finger wirklicher bedingungsloser Liebe gezeigt wird, da greife ich wie besessen nach der ganzen Hand, ziehe womöglich an ihr den ganzen Menschen zu mir heran, und wenn's geht, geb' ich ihm dann so einen ganz herzhaften Kuß, wie ich ihn Dir jetzt gern geben möchte." — Gerade das Kindliche, Naive, die Verehrung und das Verständnis

solcher, die nur dem Zuge ihres Herzens folgten und mit gesundem Sinn an ihn herantraten, das war ihm das Liebste. „Nur das Unwillkürliche, Unerzwungene“ konnte ihn erfreuen und „das, was echt ist.“

So erklärt sich auch das überströmende Gefühl heißer Dankbarkeit für das tiefe Glück, das ihm durch das eigenartig-erhabene Herzensbündnis mit Mathilde Wesendonk zuteil geworden war. Jetzt, wo auch die Briefe des Meisters an seine erste Gattin Minna geb. Planer erschienen sind, tritt das tiefste Wesen jener Beziehungen noch deutlicher hervor. Der Haupteindruck, den wir von den Briefen an Minna haben, ist der des Erstaunens über die fast übermenschliche Geduld, mit der Wagner das Leben mit der braven, aber so unsagbar schwunglosen Frau so lange ertrug, die ihn zwar in ihrer Art liebte, die ihn aber nicht verstand, ihm nicht vertraute und keinen Glauben hegte an ihn, die Größe und den Sieg seiner Kunst, die also gerade die Eigenschaften vermissen ließ, die dem liebebedürftigen und nach Verständnis trachtenden Künstler am notwendigsten waren.

Und dennoch ist ein anderes Hauptmerkmal der Briefe an Minna wieder das liebevolle, nie nachlassende Bestreben, diese Frau emporzuziehen in seine höhere Welt, wozu sie, wie er schreibt, „keineswegs der Büchergelehrsamkeit brauchte, sondern nur der Liebe!“ Schließlich sah auch Wagner trotz seiner übergroßen Geduld ein, daß seine Gattin nicht fähig war, sein Wesen zu verstehen: er sollte nach ihrer Anschauung „immer ein anderer sein, als der er wirklich war;“ — die Briefe, die so vertrauensvoll begonnen, klingen aus in dem tragischen Tone der Hoffnungslosigkeit. Und dennoch tönt tief verborgen noch ein Unterton der alten herzlichen Liebe, mit der Wagner in seiner Herzensgüte trotz aller Wesensverschiedenheit „sein liebes Mienel“ stets umfaßt hatte.

In eine andere Welt gelangen wir, wenn wir die Briefe und Tagebuchaufzeichnungen an Mathilde Wesendonk lesen.

Hier sind wir in der freien Atmosphäre der Erörterung über die höchsten Fragen des Lebens und der Kunst, und nachdem alle Leidenschaft in schwerem Kampfe niedergerungen, taucht der Meister empor zur Höhe der Entsagung und jener still verzichtenden Heiterkeit, aus der er für sich selbst „den Geist einer ruhig lächelnden Resignation," den Humor eines Hans Sachs und für die Welt das hilfsbereite „Mitleid", den tiefsten Zug seines moralischen Wesens, die „Quelle aller seiner Kunst" gewann. Ein treffender Ausspruch Karl Storcks charakterisiert die Wesendonkbriefe mit den schönen und bezeichnenden Worten: „Aus der dunklen Todessehnsucht von ‚Tristan und Isolde' gelangen wir durch das himmelblaue Land des Überwinders Hans Sachs in die feierlich erhabene Lichtwelt Parsifals, der durch Mitleid wissend geworden, dessen Wissen gerade die hilfreiche Liebe ist."

Wagners Ausdrucksweise in den Briefen und Tagebuchaufzeichnungen steigert sich hier oft zu hohem poetischen Schwung, ganz besonders wenn von den tiefsten psychologischen Vorgängen, von dem Entstehen und Werden seiner Kunstwerke, von den Schöpfungen anderer die Rede ist. Ganz besonders die Erörterungen über Schopenhauer, Calderon, Goethe und Schiller, über literarische Fragen aller Art sind von höchstem Wert. Die literaturgeschichtliche Bedeutung der Wesendonk- und Lisztbriefe wird von Eduard Engel in seiner „Geschichte der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts und der Gegenwart" (Leipzig, G. Freytag) mit den Worten hervorgehoben: „Die lange nach Wagners Tode veröffentlichten Briefe an Mathilde Wesendonk werden sich mit der Zeit durch Lebensinhalt und Form einen Platz nicht weit von (sagen wir getrost „neben". D. V.) unsern klassischen Briefwechseln Liebender, von Goethes Briefen an Frau von Stein, von Schiller und seiner Lotte erwerben, und der Briefwechsel Wagners und Liszts gehört zu den klassischen Fundgruben der neueren Kunstgeschichte."

Aber selbst in den Wesendonkbriefen bleibt Wagner im Grunde seiner Natur treu. Und „aus allem Weh ringt sich" — nach Wolfgang Golthers trefflichem Wort — auch in diesen ernsten Briefen doch immer wieder sein goldener, sonniger Humor empor . . ." So ist häufig der Dank für gesandte Geschenke in humoristische Form gekleidet, wie z. B. beim Empfange des von ihm so sehr geliebten Zwiebacks. Freilich strömt die humoristische Ader in andern Briefbänden voller. Es ist da vor allem eine bestimmte Art des Scherzes festzustellen: Wagner kleidet die Anrede im Brief sehr häufig in humoristische Form. Er ist in dieser Beziehung unerschöpflich in Variationen. Seine Frau nennt er „Liebes Mienel", „Lieber guter Mutz," „Allervortrefflichster Muzius," „Mein ganz gutes, liebes Mienel!" (Dies in Brief 68, wo es noch heißt: „Nein, die schönen Rebhühner! Da hört doch alles auf!") Ähnlich Brief 70: „Du gute Rebhühner-Frau!", Brief 42: „Du ganz ungeheuer gute Frau! — Ach! Oh! Oh! wie soll ich dir danken? — Ach! was das für schöne Nüsse sind! Vor lauter Nußessen konnte ich soeben noch gar nicht dazu kommen, zu schreiben! Ach! und die Strümpfe! und die Zigarren! und die Bürste! und das Messer dazu! nein! Das ist wahrlich zuviel für einen armen Wassermann! (Wagner befand sich damals — der Brief ist 1851 geschrieben — in der Kaltwasserheilanstalt zu Albisbrunn. D. V.)

Man sieht, wie unmittelbar der Meister seiner Freude Ausdruck gibt, wenn er etwas empfangen hat, das ihm lieb ist. Er unterzeichnet sich auch je nach Laune und je nach einem gerade passenden äußeren Anlaß: Dein „Wassermann", Dein „St. Gotthard-Mann", „Dein großherzoglicher Besuchsmann", „Dein unsinnig treuer Ehemann und Vater des Peps" (W.'s Hund), „Der hochbefackelte berühmte Komponist, Dichter und Sterndeuter", „Dein Mann mit der verbrannten Nase", „Dein liebes kleines Richardchen", „Dein hübsches Männchen", „Dein altersschwacher Mann", „Dein viel zu guter Mann", „Dein alleruntertänigster Mann" usw. Originell ist

auch die Unterschrift des Briefes 89: „Grüße links und rechts und behalte lieb den

—der

—die

—Tugend

—selber

—ist!!!“

Scherzhafte Namensverstümmelungen liebt Wagner bei sich und andern sehr: so unterzeichnet er sich in den Briefen an Minna auch vielfach „Dein Richel“, ferner „Dein RRRrrrr“, „Dein RRRRRichard“, „Dein Ri-Ra-Richard.“ Je nach dem Lande, in dem er gerade weilt, heißt es auch: „God save the Queen! Your very truly Rich. Wag.“ oder Adio, cara amica! Il tuo Ricardo, oder „Chère épouse! Comment vous portez-vous? Avez-vous bien dormi? Que fait votre cœur? Que fait Mr. Fipps? et Jacquot?“ (Letzteres Hund u. Papagei.) Aus Paris unterzeichnet er auch „Richard Vanier“, wie die Franzosen seinen Namen aussprechen. — Bemerkenswert ist, daß jeder Scherz, selbst in den geringsten Kleinigkeiten, wie bei den Namensverdrehungen, außerordentlich sinnvoll ist. So heißt es einmal bezeichnend: „Dein ganz guter Mann — trotz alledem!“ Und wenn er genötigt ist, Minnas Vorwürfe zu zerstreuen, lautet die Überschrift etwa: „O Du vorschnelle, ungerechte, mißtrauische, kurz — schlechte Frau,“ was aber bald wieder durch „allerbestes Mienel“ ausgeglichen wird.

Gerade aus solchen Beispielen, deren hier nur einige besonders bezeichnende ausgewählt sind, kann man auch auf das angenehme Verhältnis schließen, das zwischen den Gatten, besonders in früherer Zeit, herrschte. Auch Minna war nicht ganz ohne Humor, wie wir aus vielen Antwortschreiben Wagners ersehen. Ihre körperlichen Leiden, besonders die Herzkrankheit, schufen ihr aber viel Pein und verdüsterten ihr an sich schon zum Grübeln geneigtes Gemüt. Eben darum ist Wagner ständig und nachhaltig bemüht, „sie heiter zu stimmen“, obgleich ihm selbst oft

gar nicht lustig zumute war. Leider leitete Minna selbst daraus Vorwürfe ab, indem sie ihm seine eigene Fröhlichkeit vorwarf! (Vergl. Bf. 90: „Mein letzter Brief war heiter abgefaßt, nicht weil ich heiter war, sondern weil ich Dir heiter erscheinen wollte.“) Man kann hieraus ermessen, welcher unsäglichen Geduld es bedurfte, um bei Minna keinen Anstoß zu erregen! Um so erstaunlicher ist es, daß Wagner nicht verschmäht, trotz seiner eigenen Sorgen und seiner steten Geistesarbeit, sich liebevoll mit den Kleinigkeiten des Alltags zu befassen, die Minna in ihrem Eheleben bewegen.

Und dies ist auch wieder ein höchst charakteristischer Zug des „Briefschreibers“ Wagner, daß er sich, trotzdem seine geistige Welt eine ganz andere war, freundlich und liebevoll herabbeugt zu denen, an die er schreibt, selbst wenn diese, wie eben Minna und seine eigenen Schwestern und Verwandten, wenig Ahnung von seiner überragenden Größe haben. Wir müssen dem Schicksal dankbar sein, daß von diesen Seiten wohl in dem bekannten Gefühle „dunkeln Dranges“ und der Anschauung, Richards Bedeutung und Zukunft seien doch nicht so ganz gering einzuschätzen, wenigstens die meisten Briefe aufbewahrt worden sind. So sehen wir in den „Familienbriefen“ den Meister als freundlichen Tröster bei allerlei Ungemach sprechen. Gern hätte er allen Familienzwist und die Gleichgültigkeit, welche lange Trennung hervorruft, beseitigt: „Ich empfand die große und angreifende Beschwerung, welche es verursacht, wenn man seit langen Jahren aus allem Zusammenhang mit den Seinigen gekommen ist, und nun denjenigen, welchen man doch sehr fremd geworden ist, und welche eigentlich so viel wie gar nichts in unseren Lebensschicksalen genauer beachtet haben, Aufschluß über alles, was uns betroffen hat, erst geben muß, um einigermaßen erst die Punkte herzustellen, über welche man etwa verwandtschaftlich sich unterhalten kann.“ Er beklagt es bitter, daß seine Verwandten zu der Zeit, wo er

ab- und ausgeschlossen war, nicht einmal zu ihm gekommen seien!“ An dieselbe Schwester (Cäcilie Avenarius) schreibt er auch die bedeutungsvollen Worte: „Kind, warum kamst Du in zehn langen Jahren nicht einmal zu mir in die Schweiz? Klära fand doch den Weg!“ — In der Tat hat es niemand von den Verwandten für nötig gehalten, den großen Bruder im Exil zu besuchen außer seiner Schwester Klara Wolfram, die seinem Herzen am nächsten stand und der er auch ihren Besuch hoch anrechnet. An Klara ist auch der tiefbedeutungsvolle Brief 88 (20. August 1858) gerichtet, in dem er eine genaue, wahrheitsgetreue und aufklärende Darstellung der Vorgänge gibt, die infolge der durch Minna herbeigeführten Katastrophe zur Auflösung des Schweizer „Asyls“ führten.

Wie ernst Wagner bestrebt war, auch den Verkehr mit seinen Verwandten auf eine gewisse Höhe zu bringen und würdig zu gestalten, das lehrt seine Äußerung an die Schwester Cäcilie über die Briefe seines edlen Stiefvaters Ludwig Geyer: „Ganz besonders ergreift mich auch der zarte, feinsinnige und hochgebildete Ton in diesen Briefen, namentlich in denen an unsere Mutter. Ich begreife nicht, wie dieser Ton wahrer Bildung im späteren Verkehr unserer Familie sich so herabstimmen konnte.“

Edelsinn, Feinfühligkeit, Vornehmheit im Denken und Handeln, — von diesen Eigenschaften ist Wagner tief durchdrungen, und sie predigt er mit flammenden Worten, wo er nur kann. „Ganze Menschen“ wollte er haben, nur keine halben; „die ziehen uns herab; wir aber ziehen sie nicht herauf!“ (Brief an Liszt 1853.)

Darum eben war er stets bemüht, alle zu sich heraufzuziehen, mit denen er eingehender korrespondierte. Darum eben beugte er sich liebend herab und nahm teil an den kleinsten Sorgen der Freunde, zerstreute durch seinen goldenen Humor ihren Trübsinn und wies sie auf die Höhen des Lebens. Er suchte auch ihre Leiden zu ergründen, wie ja „Gründlichkeit“ ein Hauptfaktor seines Lebens war. So geht

er nicht mit oberflächlichem Zuspruch über die Sorgen und Leiden der ihm Nahestehenden hinweg, sondern er sucht mit Rat und Tat zu helfen, und rührend ist es, wie eingehend er z. B. bei Krankheitsfällen alles das empfiehlt, was ihm selbst Hilfe gebracht. So spricht er in verschiedenen Briefen an den kränklichen Freund Uhlig in weitester Ausführlichkeit über die Kaltwasserkur, die ihm so gute Dienste geleistet habe. Er geht da bis in die kleinsten Einzelheiten und schreibt fast medizinische Abhandlungen, um einmal mit den lapidaren Worten zu schließen: „Glaub' mir — durch das Wasser werden wir gesund, aber nur dann erst s i n d wir gesund, wenn wir auch Wein trinken, ohne uns zu schaden!" Ein ander Mal fragt er: „Ist Dein ältester Junge wieder gesund? Was Teufel ist mit den Kindern immer los? Du wirst wieder schön mager geworden sein. Bald möchtest Du wieder Apostelkostüm tragen und mit mir mittags um zwölf zwischen Blumen am Wasser spuken." Uhlig war nämlich schon früher ein großer „Wassermann" geworden. In fast jedem Briefe ermahnt Wagner den Freund ernstlich, an seine Gesundheit zu denken; er drängt ihn fortwährend, Urlaub zu nehmen oder ganz nach der Schweiz überzusiedeln. Uhlig war ein Mensch, der seine Stellung am Königlichen Hoftheater in Dresden auf das gewissenhafteste ausfüllte, so daß Wagner ihm schrieb: „Liebster Freund, Du schindest Dich zu sehr: bei Deiner sehr zarten leiblichen Organisation müßtest Du eine ganz andere Lebensweise und Beschäftigung führen, um zu gedeihen; Du ‚dienst' Dich zu schanden!" In drastisch-komischer Weise fährt er dann fort, indem er halb im Ernst, halb im Scherz den Gewissenhaften im Interesse seiner Gesundheit zu kleinen Gewissenlosigkeiten überreden will: „Gib Deine jetzige Stellung auf, wenn Du sie Dir nicht ganz bequem zurechtlegen kannst, und dies wird gerade bei i h r nicht angehen; mache Dir es dann mit Deinem ganzen Dienstwesen bequem und wenn Du durch Luleierei (!) es endlich dahin brächtest, daß man auf Deine Pensionierung dränge.

So nur kannst Du Dich möglichst erhalten: außerdem mußt Du aber aller Wahrscheinlichkeit nach bald ganz kaputt gehen. Denke doch nach, ob es anders möglich ist! Gib mir um alles in der Welt dies niederträchtige Pflichtgefühl auf: sei unanständig, — das nur kann Dich retten!" — Das ist echt Wagnerscher Humor und zugleich der liebevollste Ernst, den der Meister zu vergeben hatte. — Der gute Uhlig sollte sich seines Lebens nicht mehr lange erfreuen: zwei Monate nach dem Empfang des teilnahmvollen Briefes starb er, und Wagner schreibt, indem er die Art seiner Briefe richtig charakterisiert, an die Witwe: „Darf ich Sie bitten, meine Briefe an den lieben Verstorbenen — falls Sie sie nicht gänzlich vernichten wollen — streng an sich zu behalten? Sie taugen für niemanden, da sie meistens der allervertraulichsten Natur sind und vieles darin eben nur von Theodor richtig verstanden werden konnte. Wollen Sie das wenige Geld, das Sie von mir durch Ihres Mannes Tod in Verwahrung bekamen, durchaus fortgeben . . ., so tragen Sie es zu den armen Eltern meiner Frau. . . Kommen Sie aber irgend in die Lage, meiner Freundeshilfe zu bedürfen, so machen Sie mich ja so glücklich, rückhaltlos über mich zu verfügen."

Der Brief zeigt in dreifacher Weise Wagners edles Herz; er bittet um Diskretion; er weist das Geld, welches Uhlig für Wagner in Verwahrung hatte, den armen Eltern seiner Frau zu, und er bietet der Witwe seinen Beistand an.

Wie nahe ihm Uhlig innerlich gestanden hatte, das merkt man auch daran, daß gerade die an ihn gerichteten Briefe die rückhaltlosesten und humorvollsten sind. Das zeigt sich wiederum hauptsächlich in den Anreden: „Uli, Uli, blonder Mensch!" „O Du Mensch! Homo terribilis." „Du vielgeplagter Kammermusikus!" „O Du böser Mensch. Homo malus!" „Liebenswürdigster Mensch". „Homo amabilissimus!" „Guter Peschke" usw. Einmal heißt es: „Uhlig, Uhlig, Du bist ein Hergottstausendsakramenter!

Du hast mich nicht übel lange auf einen Brief warten lassen. Inzwischen hab' ich die W a l k ü r e fertig gemacht!" —

Seinen freundlichen Scherz spendete Wagner nur solchen, die dafür den rechten Sinn und Verständnis bezeugten; darum fehlen derartige Späße in den „Familienbriefen", wo er es mit humorlosen Persönlichkeiten zu tun hatte, fast ganz. Nur in den Zuschriften an die begabte Nichte Franziska Wagner, die sich später mit Alexander Ritter vermählte, zeigt sich stellenweise freundliche Laune. Diese verstand den großen Oheim besser, als die andern Verwandten. Wie es mit deren Anschauungen über Wagners Künstler- und Menschentum bestellt war, das lehrt das bittere Wort an Cäcilie, die Schwester, aus Paris vom 7. Januar 1862: „Wüßtest Du, wie wirklich fremd es mich anweht, wenn ich so auch aus Deinem Briefe ersehe, wie unendlich wenig ihr von den Nöten meines Lebens wißt! Wie mir das vorkommt, wenn ich da lese, daß ich in der großen Welt und im Ruhm alles vergäße, was nicht dazu gehöre!! — Wie und wo da anfangen, um eines Anderen zu belehren!"

Welch furchtbare Sprache sprechen solche Briefstellen! Wie sehr mußte der Meister gerade die verwandtschaftliche Teilnahme vermissen! Die, welche die Nächsten um ihn waren oder hätten sein sollen wie seine Gattin und die Schwestern, verstanden ihn nicht! Und so flüchtete er sich oft wieder zu denen, deren Herz für ihn schlug und die sich wenigstens b e m ü h t e n, ihn und sein künstlerisches Streben zu verstehen.

Da war noch der Dresdener Chordirektor Wilhelm Fischer, dem er zuruft, der Tristan werde ihm schon gefallen, wenn auch nicht viel Chor darin sei! Diesem „rätselhaft schweigsamen Freund und Bruder in Christo" widmet er auch die Anrede: „O Du allervortrefflichster Mensch, Mann, Bruder, Freund, Chordirektor und Notenabschreiber." Fischer war zuerst für den unbekannten Komponisten des „Rienzi" eingetreten, was dieser ihm nie vergaß. — Dazu

kam noch Ferdinand Heine, den der Meister am liebsten mit „liebes Heinemännel“ anredet, und mit dem ihn eine festgegründete Freundschaft, ebenfalls aus den frühesten Dresdener Tagen, verband.

Von Röckel gibt Wagner in einem Briefe an Liszt eine sehr sprechende Charakteristik, die als Beispiel dafür hier stehen möge, wie gründlich Wagner den Kern des Menschen erkannte und wie hoch er echte Hingebung und wahre Freundschaft zu schätzen wußte. Es heißt da in einem Briefe aus Zürich vom 11. Juli 1851 (Brief 64): „Uhlig ist jetzt hier. Er hat sich auf das mühsamste und aufopferungsvollste soviel zusammengespart, um mich in der Schweiz besuchen zu können. (Ein solcher Beweis der Freundschaft erfreute Wagner ungemein. Darum empfand er das Ausbleiben seiner nächsten Verwandten in den zehn Jahren der Verbannung so schmerzlich.) Bei seinem kühlen, sehr ruhigen und leidenschaftslosen Wesen ist mir die treue Anhänglichkeit und Freundschaft dieses jungen Mannes von vielem Werte. Als blutjunger Musiker fiel er mir in der Dresdener Kapelle durch seine ungemeine musikalische Sicherheit und Umsicht auf. Züge von ungewöhnlicher Charakterstärke und festem, männlichem Sinn zogen meine Aufmerksamkeit näher auf ihn, ich eröffnete ihm meinen Umgang, fand einen Menschen, der sich unter den kümmerlichsten Verhältnissen ganz aus sich selbst entwickelte, und gewann mir an ihm einen Freund, der nun aus der Ferne es sich zur Lebensaufgabe machte, soweit seine Kräfte reichten, nur in einem Sinne zu dienen, den ich — bei gleicher Herzensgeneigtheit — nur durch Dein glänzendes Genie überboten finden kann.“

Man ersieht deutlich, wie Wagner die Menschen ernstlich prüfte, ehe er sie seines näheren Umgangs würdigte.

Solche Stellen knapper, treffender Charakterisierung der ihm begegnenden Menschen sind häufig in den Briefen. Gegen Uhlig charakterisiert er kurz und bündig die kleine Schar engerer Schweizer Freunde (Brief 9, Paris 1850):

„Wilhelm Baumgartner, Klavierlehrer, tüchtiger, offener Kopf, heiterer, ungemein gutmütiger und lernbegieriger Mensch, — und Jakob Sulzer, erster Staatsschreiber (sogleich nach dem Bürgermeister) des Kantons, philosophisch feingebildeter Verstand, nobel, zuversichtlich, fernstehender Radikaler. Beide sind noch in den zwanziger Jahren. In der zweiten Reihe stehen: Spyri, junger Advokat, offenherzig, sehr empfänglich, enthusiastisch, ergeben; Hagenbusch, zweiter Staatsschreiber des Kantons, kräftig, schöner junger Mann, hellgeweckter Kopf, gesundes Herz, lebendige Bildung: beide ebenfalls noch in den zwanziger Jahren. Mein alter Freund Alexander Müller aus Erfurt und seit 18 Jahren als Musiklehrer in Zürich ansässig, ist ein sehr tüchtiger Musiker und zuverlässiger, mir sehr ergebener Freund . . .“ Man hört hier den „Dramatiker“ sprechen, der die Personen auf der Bühne des Lebens in prägnantester Weise charakterisiert, etwa so, wie es Schiller bei den Personen seines „Fiesko“ tat. So erreichte Wagner, daß das Interesse aller seiner Freunde aneinander geweckt wurde und daß sich die räumlich Getrennten nicht ganz fernstanden. Überdies lag es ja in Wagners Natur, andere möglichst teilnehmen zu lassen an allem, was ihn bewegte, und so auch an den Menschen, die ihm freundschaftlich verbunden waren.

Ausführlich geschildert und charakterisiert sind auch z. B. die Franzosen, die ihm in Paris (1859/60) nähergetreten waren: Casperini, Villot, Champfleury, Baudelaire, Doré, Berlioz usw. (Brief an Mathilde Wesendonk vom 3. März 1860.) Und wie vorzüglich ist die kurze Charakteristik Ferdinand Lassalles, der 1864 in München sogleich Wagners Stellung benutzte, um ihn durch den König von Bayern zu einer Intervention in seiner Liebes- und Duell-Angelegenheit zu veranlassen: „Ich kannte Lassalle noch gar nicht. Bei dieser Gelegenheit mißfiel er mir innigst: es war eine Liebesgeschichte aus lauter Eitelkeit und falschem Pathos. Ich erblickte in ihm den Typus des bedeutenden Menschen

unserer Zukunft, welche ich die germanisch-jüdische nennen muß."

Wie prachtvoll der Meister Dichter und Dichtungen, so besonders Shakespeare, Goethe, Schiller, Calderon usw. in umfassenden und tiefgreifenden Worten zu charakterisieren wußte, davon ist bereits bei der Erörterung der Wesendonkbriefe die Rede gewesen.

Eine ähnliche Gabe lebendigster Darstellung stand ihm zu Gebot bei Naturschilderungen; die Briefe aus der Schweiz und aus Italien (Venedig, Genua etc.) sind voll davon. Wie stark der Künstler von den erhabenen Reizen der Natur bei seinem Schaffen beeinflußt wurde, zeigt eine Stelle aus einem Briefe an Otto Wesendonk (27. Okt. 1859): „Laßt mich noch die Werke schaffen, die ich dort empfing, im ruhigen, herrlichen Schweizerlande, dort, mit dem Blick auf die erhabenen, goldbekränzten Berge: es sind Wunderwerke, und nirgends hätte ich sie empfangen können . . ." Die Schilderungen von Venedig, in tiefernster und bewegtester Stimmung geschrieben, erheben sich zu poetischer Schönheit.

Über Kunst- und Kulturverhältnisse spricht Wagner besonders in seinen Briefen aus Paris und London: hier, wo die ihm über alles heilige Kunst durch Schachergeist und Pietätlosigkeit entwürdigt wurde, fällt manches flammende Wort der Empörung. Ebenso erkennt er aber auch gern alles Gute und Erfreuliche an, was ihm dort widerfahren. Seine Berichte über die Londoner Konzerte, deren er zu den verschiedensten Zeiten (auch z. B. noch 1877) viele gab, sind von größter Ausführlichkeit. Interessant ist dabei wiederum die Identität verschiedener Ausdrücke und Sätze in den Briefen an seine Gattin, wie an Mathilde und Otto Wesendonk und an Liszt. Durchgehends beklagt er, daß er sich als Konzertdirigent „in einem wildfremden Elemente und in einer durchaus falschen Stellung befinde" (an Liszt), daß er „zum Geldverdienen nicht in der Welt sei, sondern zum Schaffen" (an Otto Wesendonk), daß er infolge der

widerwärtigen unkünstlerischen Verhältnisse sich durch „den Londoner Ausflug innerlich so entehrt und gemißhandelt fühle, daß er für lange Zeit seinen künstlerischen Glauben verloren habe," (an Minna) daß „so ein ganzes Konzert mit allem, was darin vorkommt, ihn tief anekele" (an Fischer) u. a. m.

Manchmal läßt sich eine wörtliche Übereinstimmung einzelner Äußerungen in den Briefen feststellen. So besonders, wenn Wagner recht unmittelbare Eindrücke gehabt hat, wobei, wie im folgenden, auch der Ärger über die Unwahrhaftigkeit des katholischen Ritus ihn empört. Er schreibt einmal drastisch von Luzern (23. Juni 1859) an Mathilde Wesendonk: „Heute Morgen trieb sich der liebe Gott persönlich auf den Straßen herum. Es war Fronleichnamsfest . . ." Und am 28. Juni schreibt er an seine Gattin: „Vor 8 Tagen trieb sich hier der liebe Gott persönlich auf der Straße herum: es war Fronleichnamsfest . . ." Dann folgt in beiden Briefen ein scharfer Ausfall gegen das unwürdige Spiel der Pfaffen: „Gestern Abend, als die Schlauen am Wind schon wußten, daß wir heut schön Wetter haben würden, mußten die Kinder in den Kirchen darum beten. So war auch dieser wundervolle, wolkenlose Morgen eigentlich nur eine Komödie." (An Mathilde Wesendonk) und „Am Abend vorher, wo der gute Wind schon feststand, trieben die Pfaffen die Kinder in die Kirchen, um für gut Wetter zu beten. Das war denn nun auch im vollsten Maße geglückt." (An Minna.) — Man muß die Grundursache dieser Empörung recht zu erfassen suchen: Unwahrhaftigkeit war dem Meister auf allen Gebieten ein Greuel; nun gar im Punkte der Religion! Dazu kam seine Abneigung gegen alles Rituelle und Dogmatische.

Empörung bricht auch oft hervor in den Briefen, wenn Wagner Tierquälereien ansehen mußte und nicht einschreiten konnte. So in einem Briefe an Uhlig (Lugano 22. Juli 1852), wo er schreibt: „Auf dem Dampfschiff wurden arme Tiere, Hühner und Enten, die man transportierte, so

niederträchtig gequält und dem schrecklichsten Verschmachten überlassen, daß mich die scheußliche Gefühllosigkeit der Menschen, die immer diesen Anblick vor Augen hatten, neuerdings wieder mit einem rasenden Ingrimm erfüllte. Zu wissen, daß man nun ausgelacht wird, wenn man hier einschreiten wollte." Die Tierschutzfrage ist am ausführlichsten behandelt in dem den „Gesammelten Schriften" einverleibten „Offenen Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift ‚Die Folterkammern der Wissenschaft'." In den Briefen an seine Gattin Minna tritt die innige Liebe Wagners zu den Tieren ganz besonders stark und oft hervor. Auf allen seinen Reisen erkundigt er sich auf das eingehendste nach seinen Haustieren, dem Hund und dem Papagei, und in zahllosen Scherzworten läßt er diese „getreusten aller Freunde" grüßen. Die Tierliebe war übrigens so ziemlich die einzige Eigenschaft, welche Minna mit ihrem Gatten teilte.

Je höher nun des Meisters Lebensstern stieg, je gewaltiger sein Schicksal sich vollendete, desto freier und erhabener wird auch die Sprache in seinen Briefen. Wir hören das Genie nach einem sturm- und arbeitsreichen, vielbewegten und unruhvollen Leben geläutert zu höchster Reinheit und Erhabenheit majestätisch zu uns sprechen.

Deutlich tritt dies zunächst hervor in den herrlichen Briefen an Frau Eliza Wille, die verständnisvolle, edle Schweizer Freundin, deren Haus er zuletzt in tiefster Lebensnot (April 1864) verlassen hatte. Wenige Tage später hatte sich sein Schicksal gewendet, König Ludwig war in sein Leben getreten und entzückt, tiefdankbar berichtet er sofort der Freundin vom Könige: „Mein Glück ist so groß, daß ich ganz zerschmettert davon bin. Von dem Zauber seines Auges können Sie sich keinen Begriff machen: wenn er nur leben bleibt; es ist ein zu unerhörtes Wunder!" Etwas später: „Es ist ein hinreißender Umgang. Dieser Drang nach Belehrung, dies Erfassen, dies Erbeben und Erglühen ist mir nie so rückhaltlos schön zuteil geworden . ."

„Nur wie auf höchster Bergesspitze kann ich mit diesem jungen König mich erhalten.“ Und 1865 heißt es: „Die wundervolle Liebe des Königs hält mich am Leben: er sorgt für mich, wie noch nie ein Mensch für den andern sorgte. Ich lebe in ihm auf und will ihm meine Werke noch schaffen.“

Ähnliche Ausbrüche höchster Freude und wunderbar charakteristische Worte über den König und das Wesen seiner Beziehungen zu ihm enthalten die damals geschriebenen Briefe an Ludwig Schnorr von Carolsfeld, an Frau von Muchanoff, geb. von Kalergis, an den Schwager Heinrich Wolfram, an die Schwester Luise Brockhaus und an August Röckel.

So bilden denn auch die um die Zeit der Erstaufführungen des „Tristan“ (1865) an seine Künstler, zumal die an das Ehepaar Schnorr gerichteten Briefe leuchtende Dokumente höchsten Glücksgefühls und gehobenster Stimmungen. Hier sprudelt auch wieder der Born seines Humors in reicher Fülle, ob er nun seinem „vielgeliebten Hummelpaar“ oder „seinen beiden ganz guten Löwen“, wie er Schnorr und Frau nannte, gute Ratschläge für ihre Gesundheit gibt oder sie scherzend einladet zur „Beefsteak-Fête“ oder „allerlei Teufeleien“.

Noch höher stieg des Meisters Glück, noch heller strahlte sein Stern, und noch reicher ward die Fülle der Gedanken in der Epoche, die über Triebschen nach Bayreuth führte. Wir wissen, welch edler Persönlichkeit wir dieses späte, aber tiefe Glück, das nun in des Meisters Leben trat, zu verdanken haben. Man höre die feierlich-ernste, vom Gefühl des höchsten Glückes durchströmte Art, wie er von diesem Ereignis Kunde gibt: „Was sich seit Jahren, auf unseren endlich zu befestigenden Bund vorbereitend, zwischen uns erlebte, darüber waren keine Erklärungen abzugeben: eine Hingebung und Selbstaufopferung ohne Beispiel konnte und durfte von der Welt aufgefaßt und beurteilt werden, wie sie das gewohnt ist zu tun; wir hatten dafür

zu sorgen, daß wenigstens die freundlich Gesinnten dereinst erfuhren, was hier errettet und erhalten worden war. Die Zeit ist nun glücklicherweise da, wo sich jeder davon überzeugen kann." (An die Schwester Klara Wolfram. Ohne Datum 1870). Und an Eliza Wille von Triebschen, (25. Juni 1870): „Sie sollen die ersten sein, denen wir uns als Vermählte vorstellen. In diesen Stand zu gelangen, hat es eine große Geduld gekostet: was seit Jahren unerläßlich war, sollte sich erst unter Leiden jeder Art zur Lösung bringen. Seit ich Sie zuletzt in München sah, habe ich mein Asyl nicht mehr verlassen, in das sich seitdem auch diejenige flüchtete, welche zu bezeugen hatte, daß mir wohl zu helfen sei, und hat mir geholfen: sie hat jeder Schmach getrotzt und jede Verdammung über sich genommen. Sie hat mir einen wunderbar schönen und kräftigen Sohn geboren, den ich kühn „Siegfried" nennen konnte: der gedeiht nun mit meinem Werke und gibt mir ein neues langes Leben, das endlich einen Sinn gefunden hat. — So behalfen wir uns denn ohne „Welt", der wir uns gänzlich entzogen hatten. Da hat sich denn nun echtes bewährt, und rührender als der Gewinn neuer Freunde war uns die Treue alter . . . ."

In diesen zwei überaus wichtigen und bedeutungsvollen brieflichen Dokumenten dürfen wir einen tiefen und klaren Blick in die Seele des Künstlers tun: eine feierlich-ernste Erhabenheit, von der alten Sonne edelster Herzensheiterkeit durchleuchtet, herrscht jetzt in allen brieflichen Kundgebungen, die nunmehr von Bayreuth ausgingen.

Noch eine erstaunlich reiche Fülle von Briefen liegt aus der Zeit von 1872—1883 vor. Ihr Wesen ist soeben gekennzeichnet. In den „Bayreuther Briefen" ist vorerst gesammelt, was an sogenannten geschäftlichen Korrespondenzen mit den Helfern am Bayreuther Werk, den Freunden Feustel und Muncker, dem Maschinenmeister Brandt und anderen technischen Helfern noch vorhanden ist. Auch hier herrscht wieder der Ton ausgesuchter Höflichkeit

und dankbarster Gesinnung vor für die Möglichkeit, daß nun Zeit und Raum die Verwirklichung des langgehegten Festspielgedankens gestatteten.

Will man das Wesen der sogenannten „Bayreuther Briefe" richtig kennzeichnen, so muß man sich Michael Georg Conrads, des Dichters, der mit dem verwandten Genius fühlt, Worte zu eigen machen: „Hier drückt sich ein Geheimnis in den Zungen des Alltags aus. In Zungen, wie sie die Geschäftigen der Zeit und die Verwalter ihrer irdischen Güter verstehen. Ein Ewiges sollte in die Vergänglichkeit gepflanzt, ein Überzeitliches der Zeit anvertraut werden . . . Und das Ewige mußte mit dem Zeitlichen zeitlich reden, in den Zungen des Alltags und des Geschäfts . . ."

Da galt es zum letzten Male den kühnen Mut des Genius, der an sich selbst glaubt, zu beweisen gegenüber einer teilnahmlosen Welt, die verständnislos, ungläubig und meist auch höchst übelwollend fernstand, als der Meister das äußere Gefäß für sein heiliges Gut baute. Aber die Treuen von Bayreuth standen an seiner Seite, und verzagten sie, so ist es des Meisters anfeuerndes und erhebendes Wort, seine alle Störungen überwindende Zuversicht, die Mut und Hoffnung belebte und alles zu gutem Ende führte. „So wurden die Schlichtesten, weil sie seines guten Willens waren, eines Strahles seines Heldentums teilhaftig, und in diesen Briefen haben sie Urkund und Siegel, daß ihr Bild und Name lebendig bleiben wird als des Genius treue Mitarbeiter in der Führung des Zeitgeschäftes zur Ausrüstung des ewigen Werkes."

Und so durchzieht auch die Briefe an die Künstler von 1876 bis hin zum Jahre 1882, die zumeist in den „Bayreuther Blättern" veröffentlicht sind, das hehre Bewußtsein von der hohen Aufgabe, an der man gemeinsam arbeitete. Auch hier oft Störung durch Allzumenschliches, aber Überwindung durch des Meisters flammende Worte von dem edlen Ziele der gemeinsamen Arbeit. Und nach dem Gelingen des Werkes vor allem auch hier der stete Dank

und die liebenswürdigste Erkenntlichkeit für das von jedem einzelnen Geleistete. So heißt es in einem Briefe an Albert Niemann (Rom, 30. Nov. 1876): „Sie vergaßen, daß nur Sie, aber einzig Sie — das Genie der Darstellung waren, wogegen das Übrige nur durch Fleiß und edlen Willen sich beteiligen konnte. In diesem letzten Betracht hat Betz das Erstaunlichste geleistet, so daß er mir wahrhaft ehrwürdig wurde . . .“ Und am 18. Juni 1877 von Ems: „Sind wir beide, Sie und ich, zusammen, so ist doch eigentlich der Geist des Nibelungenwerkes bei sich und spricht zu sich.“ An Amalie Friedrich-Materna schreibt der Meister (9. Sept. 1876) von Bayreuth: „Lob, Ruhm, Ehre und Liebe vor allen Ihnen, meine tapfere Brünhilde! Sie waren die Beste und Vertrauteste, die nur dem einen lebte, nie wankte, mutig, fest und heiter von Gelingen zu Gelingen vorwärts schritt.“ Derselben Künstlerin galt einer der letzten Grüße des mit den Vorbereitungen zu den für 1883 geplanten Parsifal-Aufführungen beschäftigten Meisters, geschrieben am 14. Januar 1883 in Venedig: „Ich bin ganz Einladung und bitte Sie, mich dieses Jahr wieder zu bekundryen! . . .“ „Haben Sie Dank für Ihre so generöse und grandiose Natur, die wie ein erfülltes Bedürfnis in mein Leben getreten ist. — Gott, wenn ich der letzten Kundry-Abende gedenke! — Adieu! Liebe, Gute, Beste!“

Auch in diesen letzten Briefe treten, wie man sieht, die Eigentümlichkeiten der Wagnerschen Art, sich mitzuteilen, deutlichst hervor. Neben dem heiteren und harmlosen Wortscherz wieder der erhabene Ernst, die dankbare Gesinnung, die Freude an weiterer künstlerischer Arbeit und die Hoffnungsfreudigkeit auf die Zukunft.

Lassen wir unsere Betrachtungen hiermit ausklingen! Eine Untersuchung über das rein Stilistische der Briefe müßte einem philologischen — und sehr eingehenden — Sonderaufsatz vorbehalten werden. Diese Untersuchung wäre am besten zu führen im Zusammenhange mit der Betrachtung über Wagners Stil als Dichter und Prosa-Schrift-

steller. Nur soviel sei gesagt, daß auch im äußeren Stil des Briefschreibers Wagner das Gewaltige, Weitausholende, Allumfassende und Hinreißende seines Wesens allenthalben und weithin sichtbar hervortritt. Dazu kommen die peinlichste Deutlichkeit und Genauigkeit in der Darstellung, der feine künstlerische Ordnungssinn und die hohe Sorgfalt, die dem Meister in allen Dingen des Lebens und der Kunst zu eigen war.

Wagner und die Familie Weber.

Von

Edgar Istel.

Enge Beziehungen sind es, die Richard Wagner mit seinem großen Vorgänger Carl Maria von Weber und dessen Familie verknüpfen. Mit Grüßen Webers an seine in Prag weilende Braut überschritt Wagners Stiefvater Geyer die böhmische Grenze, Wagners Geschwister, Albert und Rosalie, wirkten späterhin unter Webers Dirigentenstab, und bald sollte der jugendliche Meister selbst bestimmende Eindrücke von der faszinierenden Persönlichkeit des großen Romantikers erhalten, Eindrücke, die weithin fortwirkten bis in die letzten Bayreuther Jahre. „Wie gern wiederholte er," erzählt Wolzogen in seinen Erinnerungen an Wagner, „welchen tief ergreifenden Eindruck ihm als Knaben die hagere, gebrechliche Gestalt des Meisters gemacht, wenn er in Dresden zur Opernprobe am Wagnerschen Haus vorüberging oder wohl gar einmal eintrat, um mit der Mutter einige Worte zu sprechen. Nichts Erhabeneres gab es für die Phantasie des lebhaften Kindes, als denselben scheu angestaunten Mann dann im Theater einem Feldherrn gleich sein Orchester dirigieren und die ganze Wunderwelt der Töne in das Leben

rufen zu sehen. Unvergeßlich blieb Wagner die zauberhaft faszinierende Wirkung, welche auf ihn in früher Jugend, aus einem versteckten Theaterwinkel lauschend, jene ersten zigeunerhaft charakteristischen Cymbaltriller der Preziosa-Ouvertüre ausgeübt hatten. Über alles ging ihm aber der Freischütz. Als er später, ein armer, halbverhungerter junger deutscher Musiker, inmitten der schimmernden und lärmenden Weltstadt Paris, die ihm nichts wie Steine fürs Brot hatte darbieten können, zum ersten Male wieder die schlichten deutschen Klänge des ländlichen Walzers aus dem ersten Akte vernahm, da brach er in Tränen innigster Rührung aus: das Heimatgefühl hatte ihn ergriffen, um ihn nicht wieder frei zu lassen. Einer seiner letzten Wünsche ist es gewesen, bei der Heimkehr aus Venedig im Frühling 1883 zu München noch einmal den Freischütz zu dirigieren, was ihm bekanntlich einst in Wien abgeschlagen worden war, weil an der dortigen Oper auswärtige Kapellmeister nur ihre eigenen Werke ausnahmsweise dirigieren durften. Welch ein unvergleichlich erquickender und belebender Genuß dies gewesen wäre, konnte man aus der ungeheuren, geradezu revoltierenden Wirkung schließen, welche ihrerzeit die überzeugend kongeniale Direktion der Freischütz-Ouvertüre durch Wagner eben dort in Wien hervorgerufen hatte."

An diese Wiener Aufführung knüpfte dann der Meister an, um in seiner Schrift „Über das Dirigieren" den wahren Weberschen Vortragsstil der Ouvertüre festzustellen, und wie richtig er diesen zu treffen wußte, davon gibt er selbst einen rührenden Nachweis: „Von seiten der damals noch in Dresden lebenden Witwe Webers trug mir diese Beurkundung meines richtigen Gefühls für die Musik ihres lange verschiedenen Gemahles wahrhaft zärtliche Wünsche für mein gedeihenvolles Verharren in der Dresdener Kapellmeisterstellung ein, weil sie nun der so lange schmerzlich verlorenen Hoffnung sich von neuem hingeben dürfe, jene Musik in Dresden richtig aufgeführt zu wissen". Schon vorher, von Paris aus, war Wagner, den Webers Tod

in fernem Lande als Kind „mit Grauen erfüllt“ hatte, mit der Familie Weber in Beziehungen getreten, als ihm aus Dresden berichtet worden war, die Vermögensverhältnisse der Witwe und ihrer Kinder seien so schlecht bestellt, daß eine Unterstützung aus den Erträgnissen der Pariser Freischützaufführung geraten erscheine. Diese in die Wege zu leiten, hatte der selbst in großen Schwierigkeiten sich befindende junge Meister nicht gezögert. Als dann nach langem Elend die erste Glückswendung in seinem Leben eingetreten war und er eine ehrenvolle Berufung gerade auf jenen Platz, den sein großes Vorbild innegehabt, erhielt, da wählte er bezeichnenderweise gerade ein Werk Webers, die Euryanthe, zur Einführung, und Webers Witwe bat ihn, wie er selbst berichtet, um eine Unterredung, in welcher sie ihn beschwor, doch endlich diese Musik dem Publikum wieder so zu Gehör zu bringen, wie Weber es verlangt habe. Von nun an blieb Wagner in steter Verbindung mit der Familie, und welch hervorragenden Anteil der Meister an der Überführung der sterblichen Überreste Webers hatte, ist aus seiner eigenen Schilderung so allgemein bekannt, daß eine Wiederholung jener Tatsachen an diesem Platze nicht angebracht erscheint. Webers eigener Sohn hat in der großen Biographie, die er seinem Vater widmete, Wagners pietätvollen Wirkens mit warmen Worten gedacht, und ihm, Max Maria von Weber, verdanken wir auch eine hochinteressante, gegenwärtig fast verschollene Schilderung von Beziehungen des Meisters zu Frau und Sohn Webers. Diese Schilderung fand ich zufällig beim Durchblättern des Jahrgangs 1879 der „Deutschen Rundschau“ in einer „Kleine Erinnerungen an große Menschen“ betitelten Veröffentlichung aus Tagebuchblättern des jungen Weber mitten unter Erinnerungen an bedeutende Meister der Technik, der sich merkwürdigerweise der Sohn des großen Romantikers zugewendet hatte. Bemerkt sei noch, daß Max Maria von Weber (geb. 25. April 1822, gest. 18. April 1881) hervorragende Stellungen im sächsischen, österreichischen und preußischen Verkehrswesen nacheinander

innehatte. Seine prächtigen, poetisch empfundenen Aufsätze gab vor kurzem unter dem Titel „Aus der Welt der Arbeit" Maria von Wildenbruch, geb. von Weber, bei Grote in Berlin heraus, und diese Sammlung, die den hier abgedruckten, der Herausgeberin anscheinend unbekannt gebliebenen Aufsatz nicht enthält, leitete Ernst v. Wildenbruch ein. Max Maria von Weber, lesen wir da, war nicht musikalisch, doch waren es für ihn Festtage, wenn er ein großes Musikstück seines Vaters in seinem kleinen Hause aufführen ließ mit auserwählten musikalischen Kräften.

Seine Erinnerungen, die eine höchst lebendige Schilderung der Uraufführung des „Tannhäuser" bieten, lauten, soweit sie Wagner betreffen, folgendermaßen:

„Beim bedeutsamsten Feste meines Lebens[1]) saß Karl Theodor Kunz[2]), mein teurer Meister, an meiner linken Seite, Richard Wagner, damals Kapellmeister in Dresden, mir gegenüber.

In seiner geistvollen, packenden Weise sprach der jugendliche Komponist, der damals nur noch der Schöpfer des „Rienzi" hieß, von der Glorie des großen Kunstinstitutes, dem er mit hohem Selbstbewußtsein vorstand. Er schilderte dessen leuchtenden Vorschritt durch drei Jahrhunderte, unter den Fahnen alter Musikhelden, von Schütz an mit Porpora, Schuster[3]), Naumann[4]) bis Marschner und Weber, welchem letzteren er seinen weihevollen Spruch widmete. Er schloß mit einer kräftigen Apostrophe an Dresden: das Weimar Goethes und Schillers in der Musik zu werden, wozu es durch Reichtum an Kunstschätzen, Anmut der Lage und die Vorarbeit großer Meister geschaffen sei.

Da neigte sich, fortgerissen von der Rede des jungen,

---

[1]) Im Jahre 1842 oder 1844? Weber datiert die Uraufführung des „Tannhäuser" anscheinend falsch.

[2]) Ursprünglich Artillerieoffizier, Schöpfer der ersten Weltbahnstrecke (Leipzig-Dresden) auf dem Kontinent.

[3]) Josef Schuster (1748—1812), Opernkomponist.

[4]) Joh. Gottlieb Naumann (1741—1801), Kollege des vorigen.

genialen Künstlers, Karl Theodor Kunz an mein Ohr und sagte: „Auch für unsere Wissenschaft, unser Können kann es hier ein Weimar geben — wenn — —“ das andere ging in Gläserklang unter . . . .

Drei Jahre nach diesem Feste[5]) saß ich mit Karl Maria von Webers Witwe[6]), meiner Mutter, vor der prachtvollen Rotsamt-Courtine Desplechins[7]) im Dresdener Hoftheater, deren Emporgehen die Venusberg-Dekoration der ersten Szene des „Tannhäuser“ enthüllen sollte. Die kleine Gestalt des jungen Komponisten war am Dirigentenpult erschienen; — bleich und bewegt erhob er den Taktstock — denselben, den ich als Kind so oft in meines Vaters Hand gesehen hatte. Wagners Art zu dirigieren, die jetzt eine so ganz andere geworden, hatte damals viel Ähnlichkeit mit der Webers. Seine Bewegungen waren meist einfach, fast eng, aber die Präzision dieser kurzen Regungen des Stabes ließen kein Schwanken aufkommen; obgleich sie sich nur in Momenten bedeutenden Affektes zu weiten Schwingungen von Hand und Arm ausdehnten, wirkten sie mit der Unwiderstehlichkeit elektrischer Zuckungen auf das Orchester.

Die dichtgedrängt alle Räume des Hauses füllende Masse, welche alles in sich begriff, was das damalige Dresden Wagners, Sempers, Rietschels und Bendemanns an geistigen Bedeutungen umfaßte, brachte dem Werke nur vereinzelte Sympathien entgegen. Die abenteuerlichsten Gerüchte, durch die Worte „Venusberg“, „Sängerkampf“, „Romfahrt“ etc. angeregt, waren im Umlauf. Im großen ganzen erwartete das Publikum vom Komponisten des „Rienzi“ ein farbenglühendes, von packenden Melodien volles, instrumental überreich koloriertes, mehr als rauschendes, sehr üppiges Werk im modernsten, an Meyerbeer angelehnten Stile, während die Minorität, mit Hinweis auf den

---

[5]) 19. Oktober 1845.
[6]) Sie starb 1852.
[7]) Pariser Dekorationsmaler.

„Fliegenden Holländer", gar nicht genug des romantisch Phantastischen davon zu erzählen wußte.

Wir, eine sehr kleine Gemeinde (in der Webers von ihm hochverehrte Witwe nie fehlen durfte), die der junge Komponist in seiner behaglichen Wohnung auf der Ostra-Allee zuweilen versammelte, um ihr in seiner wunderlichen, nervösen, aber eindringlichen Weise größere oder kleinere Bruchstücke aus seinen umfassenden, damals begonnenen Textzyklen vorzutragen, wußten wenigstens, was wir vom Stoff und dramatischen Verlauf der Oper zu erwarten hatten. Mit unbegreiflicher Geduld ertrug der junge Meister bei diesen Vorträgen das Zerreißen der wirkungsvollsten Momente in denselben durch das Gekläff seines kleinen, unglaublich verzogenen Lieblingshundes oder die absurden Töne seines Papageis, der ihm mitten im begeisterten Vortrag der Pilgerchöre oder Lohengrins und Elsas Liebessgespräche „Richard, komm herauf!" zurief, oder den grellen Klang zusammengestoßener Gläser täuschend nachahmte. Auf das gutmütigste und mit unerschütterlichem Ernste, den zu beherrschen oft in solchen Momenten seinen Zuhörern schwer wurde, unterbrach dann Wagner seinen Vortrag, um die frechen Tiere durch Schmeicheleien und Leckerbissen zu beruhigen, wobei ihm seine schöne und überaus liebenswürdige erste Gattin, die treue Mitträgerin der Misere während der ersten Periode seiner Künstlerlaufbahn vor den Erfolgen des „Rienzi", auf das anmutigste unterstützte. Diese kleine bevorzugte Gemeinde bestand keineswegs aus künstlerischen Größen. Wagner hatte wenig Freunde unter diesen in Dresden und hielt sich schroff und abweisend von fast allen fern. Die ständigsten Mitglieder seines Auditoriums bildeten der später so unheilvoll in die Revolution von 1849 verwickelte, begabte, aber unfleißige August Röckel, der geistreiche, aber als Künstler wenig hervorragende Schauspieler Heine und eine treffliche Sängerin Frau Kriete[8]), zu denen sich aus-

[8]) Henriette Kriete, geb. Wüst; sie übernahm später an Stelle der Schröder-Devrient den Adriano und die Venus.

nahmsweise, wenn ich mich recht entsinne, zuweilen die Schröder-Devrient, damals zwar schon rasch im Abblühen ihres Glanzes begriffen, aber immer noch eine mächtige Künstlerin und ein faszinierendes Weib, und Wagners Bruder Albert mit seiner Tochter Johanna, dem entzückendsten Bilde einer deutschen, romantischen Fürstentochter, die später seine Elisabeth und Elsa in nie wieder auch nur annähernd erreichter Weise in Erscheinung und Darstellung verkörperte, gesellten. Aber gerade weil wir den dramatischen Bau des Werkes, das noch hinter jener Desplechinschen Gardine ruhte, in seiner ganzen Neuheit, Tiefe und Größe kannten, mußte sich unsere Spannung auf das höchste steigern, wie es dem jungen Meister gelungen sein werde, diese mächtigen dramatischen Gliederungen, derengleichen noch kein Operntext aufzuweisen gehabt hatte, mit musikalischer Rundung, Fülle und Schönheit zu umkleiden. Daß wir keine „Oper" im bisher mit diesem Werke verknüpften Sinne zu erwarten hatten, war uns vollkommen klar — das „Was" aber, welches dafür geboten sein werde, — lag eben hinter jener Gardine.

Wie die jetzige Generation, die mit Eisenbahnen, Dampfschiffen, Telegraphen geboren ist, sich eine Welt, ein Leben ohne das alles, und den Eindruck von dessen erstem Kommen und Werden nicht mehr klar vorstellen kann, so ist es ihr, die mit Wagners Opern aufwuchs, nicht mehr vorstellbar zu machen, wie unmöglich es für die Jugendzeitgenossen des originalen Künstlers war, das auch nur entfernt vorher zu ahnen, was er mit seinem „Tannhäuser" brachte. Auch die bestwilligste, lebendigste Phantasie der Epigonen kann keine Vorstellung davon gewinnen, in welchem Maße das Werk dessen ersten Hörern als ein Gemisch von Großem, Erhabenem, Schönem mit Bizarrem, künstlerisch geradezu Unmöglichem, ja Trivialem und beinahe Lächerlichem erschien. Mächtig gepackt waren alle, aber die Ergriffenheit durchlief die ganze Skala der menschlichen Empfindungswelt von der begeisterten Entzückung, die in äußerster Minorität war,

bis zum grimmigsten künstlerisch-sittlichen Zorn und Spott hinab.

Nie vor-, nie nachher habe ich im ganzen Wesen eines großen Auditoriums eine künstlerische Einwirkung so durchgreifend ausgedrückt gesehen, als die, welche sich im Publikum der ersten Tannhäuser-Vorstellung nach dem Vorüberschreiten der Ouvertüre spiegelte. Starres Staunen, höchste nervöse Erregung, ängstliches Suchen, lauteste Erwartung, Spannung, Verwunderung — selten hie und da aufleuchtendes Verstehen und Entzücken lag auf allen Gesichtern. Frauen brachen in Tränen nervöser Erschütterung aus — vor allem aber löste sich ein mächtiger Druck nach deren Schluß, als sei etwas in seiner Neuheit und Größe Unheimliches, Unbequemes und Drückendes, jedenfalls aber Mächtiges vorübergegangen.

Es ist hier nicht der Ort, den unglaublichen Wechsel der Eindrücke zu schildern, der sich im Verlauf des Werkes in einem Publikum vollzog, dem alles, bis selbst zum Alphabet der Sprache herab, in der dasselbe redete, neu war; wie die Stellen, welche an die gewohnte Opernform anklangen, unglaublich zündeten und dazwischen eine Abspannung, sogar Langeweile eintrat, die, uns jetzt absolut unverständlich, oft einer Art stiller Desperation glich.

Nur drei Anschauungsmomente schienen nach dem Schlusse der Oper, der sich mit ablehnendem Schweigen der Masse vollzog, eine breitere Basis im Publikum, das sich wie eine Schar aus einer stürmischen, tief bewegenden Parlamentssitzung Kommender, laut und wild debattierend, auf die stillen Straßen des Dresden von 1847[9]) ergoß, gewonnen zu haben. Daß zwar die Rede des Werkes, in der es eben zu der Menge gesprochen hatte, so weit entfernt vom gewöhnlichen trivialen Opern-Jargon, ja man gab sogar zu, an Vornehmheit darüber stehe, wie das Nibelungenlied über

[9]) Muß 1845 heißen; vgl. die frühere Bemerkung bezüglich der Datierung.

dem Text zum Figaro; aber daß der musikalische Ausdruck sich gerade im umgekehrten Verhältnisse hierzu befinde, die Poesie des Werkes kaum für etwas anderes als nervösen Sinnenkitzel gelten könne, die Form desselben allen Regeln der Kunst entgegen und monströs sei, und daß endlich der Mangel an zum Herzen gehenden Melodien, an eigentlicher musikalischer Schönheit über das Maß alles Erlaubten hinausgehe. So unbegreiflich alles das dem mit dem Wagnerkultus aufgewachsenen Geschlecht und uns allen jetzt erscheinen mag, so klang es doch in tausend Variationen aus den leidenschaftlich bewegten lauten Massen heraus, die nur zögernd und lebhaft gestikulierend das Haus verließen.

Webers Witwe, die der Vorstellung mit gespannter Aufmerksamkeit gefolgt war, hatte zwar zuweilen staunend und verwundert den Kopf geschüttelt, aber nur beim Sängerkriege die leise Äußerung getan: „Das hätte der Vater doch anders gemacht!“[10]) Sie erhob sich am Schlusse und sagte, all die lauten Kontroverse hörend, bloß: „Ja, ja, gerade so hat man zu Wien nach der ersten Aufführung des Don Juan auch gesprochen — laß uns auf die Bühne gehen, ich muß Wagner die Hand drücken“. — Oben in dem nur noch halb erleuchteten Raum, in dem alle Erscheinungen des Venusbergs und Wartburgkampfes in Gestalt dunkelbunter Kulissen, Hintergründe und Soffitenfetzen der köstlichen Dekorationen von Dieterle und Desplechin, Balken, Seile und Wolken herumhingen, stand Wagner, blaß und sich den Schweiß abtrocknend, in einem Kreise von Künstlern und Freunden, die sehr gemischte Empfindunge bewegten. Wußte man

[10]) Clemens Brentano hatte im Jahre 1814 in Berlin Weber den Tannhäuserstoff für eine Oper vorgeschlagen; trotzdem Weber sich sogleich sehr für den Stoff begeisterte, kam es jedoch nicht zur Ausführung des Planes. Max Maria von Weber sagt im Hinblick auf Wagners Werk in der Biographie seines Vaters (Bd. I, S. 457): „Anders, melodiöser, reizender, schöner als sein berühmter Nachfolger würde er ihn aufgefaßt haben, tiefer, gewaltiger, größer sicher nicht“.

doch nicht recht, ob das Werk einen tiefgehenden Erfolg erhalten oder ein innerliches Fiasko erlitten habe, so verschieden waren auch die Kundgebungen des Publikums von denen bei „Premieren“ anderer Werke gewesen.

Als Wagner Webers Witwe sah, eilte er bewegt auf sie zu, reichte ihr die Hände und fragte laut: „Nun?“ Aber ehe diese antworten konnte oder wollte, schoß die Schröder-Devrient, die die Venus gesungen hatte und nach der aufgeführten Bearbeitung in der Schlußerscheinung des Venusbergs beschäftigt gewesen war, im weißen Peignoir mit halboffenem, prächtigem Blondhaar aus ihrer Garderobe heraus, packte sie in ihrer leidenschaftlichen Weise am Arm und rief: „Nicht wahr, Weberchen, ... Musik hat er gemacht — aber ein großer Mann wird er doch!“ — Und in helles Lachen löste sich die Spannung der phantastischen Szene, deren Detail mir unvergeßlich in der Erinnerung geblieben ist und sich zu immer neuer Lebendigkeit auffrischt, so oft ich den Vorhang nach dem Werke fallen sehe, das für mich, so wenig mir auch die Offenbarung der späteren Werke Wagners zuteil geworden ist, zu dem Herrlichsten gehört, was deutsche Kunst geschaffen hat.“

Der antike Chor und das moderne Orchester.

Von

Karl Heckel.

Wagner schrieb: „Zu dem von mir gemeinten Drama wird das Orchester in ein ähnliches Verhältnis treten, wie ungefähr es der tragische Chor der Griechen zur dramatischen Handlung einnahm.“

Dieser Ausspruch wird uns unverständlich bleiben, wenn wir uns nur an die Schlegelsche Definition des Chors als

„idealischen Zuschauer“ halten und nicht auf den Ursprung des Wortes und seine Erweiterung zurückgehen. Aus der eigentlichen Bedeutung des Chores als umgrenzter Tanzplatz entwickelte sich zunächst die übertragene Anwendung auf den Reigentanz, der, mit Gesang verbunden, zu Ehren einer Gottheit bei festlichen Anlässen aufgeführt wurde, um dann ganz besonders von diesem Gesang selbst gebraucht zu werden.

Diese Verschiebung des Sinnes läßt sich nur aus der wachsenden Bedeutung erklären, die die Musik bei den Dionysosfesten gewann, so daß die Dithyrambenchöre bald deren hauptsächlichsten Bestandteil ausmachten.

Aus diesen Dithyrambenchören entwickelte sich in Athen das griechische Drama.

Wenn uns dieser unmittelbare Ursprung aus dem Chor nicht sofort verständlich erscheint, so liegt dies daran, daß uns über den außerordentlichen Anteil der Musik an dem griechischen Drama die Vorstellung fehlt. Was uns erhalten geblieben ist, und was wir als Buchdrama so hoch schätzen, läßt sich zum größeren Teil nur einem wertvollen Textbuch vergleichen. Jedenfalls darf es uns nicht als das vollständige Gesamtkunstwerk gelten, dessen Entstehung wir bei ernstlicher Prüfung nur einem schöpferischen Zustand außerordentlicher Exaltation zuschreiben können.

Um uns nun einen Begriff von der Mächtigkeit dieser Exaltation zu bilden, halten wir uns am besten an die in die Tiefe dringende Unterscheidung Nietzsches zwischen dionysisch und apollinisch, die auch von Wagner übernommen wurde.

Das Element, aus dem die Tragödie geboren wurde, wird von Nietzsche bezeichnet als der übermächtig hervorbrechende Frühlingstrieb, ein Stürmen und Rasen in gemischter Empfindung, wie es alle naiven Völker und die gesamte Natur beim Nahen des Frühlings kennt. Alles Subjektive entschwindet bis zur völligen Selbstvergessenheit. Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied

einer höheren Gemeinsamkeit. Ungestüm wachsen mit der Tanzgebärde die symbolischen Kräfte der Musik in Rhythmik, Dynamik und Harmonie.

Mag man an diesem Außersichsein nur die Überfülle des Lebenstriebes allein im Auge behalten oder zur Überzeugung kommen, daß sich ihm ein Grausen beigemischt habe über die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Lebens, das dann mit äußerster Notwendigkeit der Tröstung durch den apollinischen Schein bedurfte: immer wird man begreifen, daß solche Ekstasen auch Auge und Ohr übermächtig anregten und bei Naturvölkern zu Halluzinationen, bei einem hoch veranlagten Kulturvolk zu dichterischer Gestaltung führten.

Erinnern wir uns an das Bekenntnis Schillers: „Die Empfindung ist bei mir anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee.“ Ähnlich haben wir uns bei den Dionysosfesten der Griechen die musikalische Stimmung zu vergegenwärtigen, als eine bis zur Selbstvergessenheit führende Gemeinsamkeit stärkster Gefühle, die ihren Ausdruck zunächst in Tänzen und Gesängen fand und so lange eine Steigerung und Vertiefung erfuhr, bis diese Musik den ergriffenen Dionysosjüngern gleichsam sichtbar wurde. Nichts anderes als diese aus der Musik geborene dichterische Vision ist der Ursprung der Tragödie.

Das mag uns am ehesten deutlich werden, wenn wir uns vergegenwärtigen, wie uns das Anhören einer Beethovenschen Symphonie immer wieder zu einer Bilderrede nötigt und unsere Phantasie zu schöpferischer Gestaltung anregt, während wir umgekehrt in einer eigentlichen „Programmusik“ nur die willkürliche Imitation einer Dichtung erkennen und uns instinktiv von ihr abwenden. Es fällt uns auf diesem Gedankenwege leicht, zu begreifen, daß die Lyrik durchaus abhängig ist vom Geiste der Musik — man

denke an das Volkslied, das sich durch Anreihung von Strophe an Strophe unter Beibehaltung der gleichen Melodie erweiterte — aber auch für die Tragödie wird sich uns dieser Ursprung aus dem Geiste der Musik erhellen, nachdem wir uns klar geworden sind über das Wesen des Dionysischen, das im Chor der Orchestra seinen mächtigsten Ausdruck fand.

Dieser Chor war in der Urtragödie, wie Nietzsche im Gegensatze zu allen früheren Auslegungen erkannte, nichts anderes als eine Selbstspiegelung des dionysischen Menschen. Aber auch der Zuschauer fand, da er selbst mit seinem ganzen Wesen an den Dionysien beteiligt war, im Satyrchor des Dithyrambos seine höchsten und stärksten Regungen ausgesprochen, sein Einssein mit der Natur. Der Satyr war ihm das Urbild des Menschen, das „Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur, die der Grieche gewohnt war, mit ehrfürchtigem Staunen zu betrachten".

Wie der Satyrchor zu allererst eine Vision der dionysischen Masse war, so wurde wiederum die Welt der Bühne eine Vision des Satyrchors; dieselbe Bühne, auf der sich die apollinische Sichtbarwerdung der dionysischen Musik vollzog. In der Orchestra zunächst: leidenschaftliches Überschwellen, die große pantheistische Mitfreudigkeit und Mitleidigkeit, die Nietzsche mit dem Worte dionysisch bezeichnete, auf der Bühne: die apollinische Verdichtung und Gestaltung jener überströmenden unbegrenzten Gesamtstimmung; also ihr ergänzender Gegensatz, der Drang zum typischen Individuum, zu allem, was vereinfacht, heraushebt, stark, deutlich, unzweideutig, typisch macht!

Wir begreifen, daß Wagner, nachdem er von Nietzsche die „Geburt der Tragödie" empfangen hatte, an ihn schreiben konnte: „Schöneres als Ihr Buch habe ich noch nicht gelesen! Alles ist herrlich!" Denn hier war sein eigenes Wollen in überzeugender Weise begründet, hier war ausgesprochen, was ihm selbst als Ziel, teils bewußt, teils unbewußt, vorschwebte und worauf er sich berufen konnte,

wenn es galt, die neue Aufgabe zu bezeichnen, die er der Musik in ihrem Verhältnis zur Szene zuwies, und die im Grunde wieder dieselbe war, die sie auch gegenüber dem antiken Drama erfüllt hatte.

Denn die Musik war für die griechische Tragödie nicht eine Zutat, sondern, wie Wagner es ausspricht, der Teil, der anfangs alles war. Sie erschien ihm berufen, ihre alte Würde als Mutterschoß des Dramas wieder einzunehmen. „Sie tönt, und was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen!“

Diese Aufgabe konnte ihr freilich nicht vermittels einer Wiederherstellung des ursprünglichen Chors der Orchestra zugemutet werden; denn dafür hatte sich nicht nur der Chor mittlerweile seiner Herkunft aus den Mysterien allzusehr entfremdet, sondern auch jene religiöse Grundstimmung, jene dionysische Gemeinsamkeit der leidenschaftlichen Empfindung der Zuschauer als Festteilnehmer fehlt uns heute. Diese Aufgabe der Musik konnte daher nur dem Orchester zufallen; freilich nur dann, wenn es, entsprechend dem antiken Vorbild des tragischen Chors, das Mittelglied wurde zwischen dem Publikum und der Bühne. War der Chor einer solchen Aufgabe entfremdet worden, so war umgekehrt das Orchester einer solchen entgegengereift. Die Bedeutung, zu der das moderne Orchester aus den kümmerlichen Anfängen der italienischen Oper sich entwickelt hat, ließ Wagner die entscheidenden Schlüsse ziehen für die Bestimmung desselben für das Drama. In diesem Orchester erkannte er den plastischen Leib wieder, den das Element der Musik bei den Griechen in dem Chor der Orchestra sich gewonnen hatte, und darum verkündete er: „Dieser Chor ist durch die Wandlungen des Kulturschicksales des neueren Europa zu dem nur noch hörbaren Instrumentalorchester geworden.“

Wagner verwies, als er die Forderung der Unsichtbarkeit des Orchesters begründete, nicht nur auf den störenden Anblick der technischen Evolutionen der Musiker und auf die akustischen Vorteile für das leichtere Verständnis der

Aussprache der Sänger, sondern er hieß uns zugleich bedenken, in welch vorteilhafte Stellung der Sänger zum Zuschauer tritt, wenn er diesem gleichsam unmittelbar gegenübersteht. Durch die Unsichtbarkeit gelangt die Aufgabe des Orchesters als musikalischer Untergrund für das Drama auf ideale Weise zum Ausdruck. Die Bezeichnung als „mystischer Abgrund" greift somit weit über den Wert eines Scherzwortes hinaus, am treffendsten aber scheint die gegenseitige Ergänzung von Orchester und Szene in Wagners Wort ausgesprochen: „Hier das unermeßlich vermögende Orchester, dort der dramatische Mime; hier der Mutterschoß des idealen Dramas, dort seine von jeder Seite her tönend getragene Erscheinung."

Daß nur noch diesem Instrumentalorchester, „der originalsten, ja einzigen wahrhaft neuen, unserem Geiste gänzlich eigentümlichen Schöpfung auf dem Gebiete der Kunst", die bedeutungsvolle Aufgabe für das von Wagner gewollte Drama zufallen konnte und nicht mehr dem Chor, bedarf keiner weiteren Begründung mehr, sobald wir uns die Wandlungen vergegenwärtigen, durch die er seine Selbstherrlichkeit gegenüber der Aktion vollständig einbüßte. Durften wir ihn in seiner ursprünglichen Wesenheit als das gebärende Element der Tragödie betrachten, so sehen wir ihn später mit der weiteren Ausbildung des Dramas immer mehr an Bedeutung verlieren. In der Regel folgte nach der ersten Szene seine feierliche Einführung. So im Prometheus des Aeschylos, nachdem Prometheus an den Felsen geschmiedet worden, wodurch die Situation gegeben war und nun das eigentliche Drama begann. Ein Ab- und Zugehen während des Stückes fand selten statt, so daß der Ausspruch Wagners „der tragische Chor der Griechen war stets gegenwärtig" nur die eine Einschränkung erfährt, daß das Auftreten erst nach der Eingangsszene stattfand. Während der Blütezeit der Tragödie blieb die Nachwirkung der ursprünglichen primären Bedeutung des Chors noch in starkem Grade erhalten. Er war von den Gefühlen, die die Vorgänge er-

weckten, so durchaus erfüllt, daß es oftmals bei Aeschylos und Sophokles recht wohl angeht, die Vorgänge auf der Bühne noch als das sekundäre zu deuten und in ihnen die sichtbare Symbolisierung der musikalischen Stimmung des Chors zu erkennen. Als später die Aktion das unmittelbare Interesse für sich in Anspruch nahm, wurde der Chor zwar noch nicht ausgeschaltet, aber doch zurückgedrängt. Schon bei Euripides lockerte sich die Verbindung mit dem eigentlichen Drama, um sich dann seit Agathon immer mehr aufzulösen; bis endlich auf dieser Bahn nur noch zwei Möglichkeiten für den Chor auf der Bühne übrigblieben: entweder vollständig zu verschwinden, wie bei Shakespeare, oder aber ein für das Drama bedeutungsloses, nur stellenweise noch gerechtfertigtes Dasein zu fristen, wie in der italienischen Oper.

Wagner hat diese beiden Möglichkeiten scharf charakterisiert, als er hervorhob, daß bei Shakespeare der Chor sich in lauter an der Handlung persönlich beteiligte Individuen aufgelöst hat, daß er dagegen in dem von der Musik getragenen Drama nur dort noch am Platz ist, wo in der Blüte des lyrischen Ergusses alle handelnden Personen an einem gemeinschaftlichen Gefühlsausdrucke teilnehmen. Nur in diesem Falle blieb die polyphonische Vokalmasse zu verwenden, aber auch hier nur mit der Voraussetzung, daß der Chor seinen Anteil an dem Vorgang nicht als bloße harmonische Unterstützung der Melodie zu erfüllen habe, sondern die Individualität der Beteiligten in bestimmter melodischer Kundgebung erkennen lasse. Also selbst für den günstigen Fall der Blüte des lyrischen Ergusses konnte ihm nicht mehr jene typische Bedeutung zuerkannt werden, die ihm als tragischem Chor der Dionysien für die Wurzeln des Dramas zukam.

Andererseits war Wagner die Erfüllung seiner Hoffnungen für das Drama undenkbar ohne eine kunstschöpferische Macht, wie sie das Altertum in dem tragischen Chor besessen. Denn es war ihm nicht um eine lose Verbindung

mit willkürlicher gegenseitiger Unterstützung der verschiedenen Künste zu tun, sondern um ein organisches Ganzes. Ein solches aber kommt nicht zustande, ohne daß das bedingende Element in ihm fortlebt. Sein Vertrauen, daß die Möglichkeit der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik auch unserer Zeit gegeben sei, also dem Drama wieder ein höherer Kulturwert zukommen könne, beruht bei ihm auf der Überzeugung, daß auch die Gegenwart, wie früher die Antike, dieses bedingende Element besitze. Wohl war der tragische Chor gestorben, aber die gebärende Macht der Musik lebte fort. Sie hatte sich ein anderes Moment geschaffen, dem ursprünglich nur eine unterstützende Aufgabe statt einer schöpferischen zuerteilt war.

Die harmonische Tanz- und Liedweise der Instrumentalmusik — denn sie ist dieses Element — hatte sich durch Zerlegung in kleinere und kleinste Teile, durch neues und mannigfaltig verschiedenartiges Aneinanderfügen, Ausdehnen oder Verkürzen dieser Teile zu einer besonderen Sprache ausgebildet. Wagner hat, auf Schopenhauer gestützt, das Wesen der Musik als Sprache darin gesehen, daß sie unmittelbar zum Ausdruck bringt, was andere Künste nur andeuten, so daß es durch sie und in ihr zur unbezweifelten Gewißheit, zur allerunmittelbarsten bestimmenden Wahrheit wird. Verstehen wir doch ohne jede Begriffsvermittlung, was uns der vernommene Hilfe-, Klage- oder Freuderuf sagt.

Aber nur, wo die Musik das rein menschliche Gefühl zum Ausdruck bringt — ohne, wie die gesellschaftliche Sprache, konventionell geworden zu sein — verfährt sie nach ihrem innersten Vermögen. Beethoven hat daher, nach Wagners Auffassung, von der Instrumentalmusik zuletzt Unmögliches verlangt, als er einen ganz bestimmten, klar verständlichen, individuellen Inhalt zum Ausdruck bringen wollte, während die Musik, solange sie auf sich allein angewiesen ist, eine Empfindung nur nach ihrer Allgemeinheit aussprechen kann. Aber Beethoven hat durch dieses

Verlangen, das bei ihm zum verzehrend glühenden Lebenstriebe alles künstlerischen Gestaltens wurde, das Vermögen der Musik erst voll erschlossen und die Ausdrucksfähigkeit des Orchesters auf das wunderbarste gesteigert.

Dieses Orchester Beethovens nun, das Konzeptionen von einer wechselvollen Mannigfaltigkeit, welche Mozart und Haydn noch ganz fernlag, zur möglichst deutlichen Ausführung brachte, erschien Wagner berufen, an die Stelle des tragischen Chors der Griechen zu treten.

Das Verlangen nach der Aussprache eines individuellen Inhalts, das in dieser Tonsprache Beethovens lebte und nach einer apollinischen Ergänzung verlangte, führte naturgemäß wieder, wie seinerzeit der dionysische Chor der Griechen, zu einer Sichtbarmachung und anschaulichen Verdeutlichung auf der Bühne.

Der Zusammenhang beider wird uns noch deutlicher, wenn wir auf die Bedeutung des Tanzes sowohl für den antiken Chor als auch für das moderne Orchester achten. Wagner hat einmal die Symphonie das erreichte Ideal der melodischen Tanzform genannt. Und er sah gleichsam eine instinktive Nötigung des Komponisten darin, wenigstens einmal noch im Verlauf der Symphonie die reale Grundlage derselben unmittelbar zu berühren, nämlich im Scherzo, das auch noch bei Beethoven eine ganz primitive wirkliche Tanzmusik enthält, zu der füglich auch noch getanzt werden könnte.

Ich lasse hier die Frage unerörtert, wieweit es der Duncan gelungen ist, uns zu beweisen, daß nicht nur zum Scherzo, sondern auch zu den übrigen Sätzen die Ausführung des Tanzes in adäquater Weise sich erreichen läßt. Jedenfalls aber ist es ungemein bezeichnend, daß Wagner, als er darauf hinwies, daß sich Beethoven in den übrigen Sätzen immer mehr von der Möglichkeit entfernte, zu seiner Melodie einen wirklichen Tanz ausgeführt zu wissen, eine ahnungsvoll zu nennende Einschränkung machte mit den Worten: „Es müßte dieses denn ein so idealer Tanz sein,

daß er zu dem primitiven Tanze sich verhielte, wie die Symphonie sich zur ursprünglichen Tanzweise verhält."

Gleichsam um diese Möglichkeit als solche sich noch offenzuhalten, hat Beethoven sich, nach Wagners Auffassung, gehütet, gewisse Grenzen des musikalischen Ausdrucks zu überschreiten, namentlich die leidenschaftliche tragische Tendenz nicht zu hoch zu stimmen, weil hierdurch Affekte und Erwartungen noch stärker angeregt worden wären, so daß sie der Symphoniker allein nicht mehr erfüllen konnte.

In der Tat gelangen wir, sobald wir uns diese Zurückhaltung aufgegeben und die dionysische Leidenschaft noch weiterhin gesteigert denken, zu Erwartungen, die wir auch durch den idealsten Tanz nach Art der Duncan nicht mehr uns als erfüllbar vorstellen können, da sie notgedrungen zu viel weitergehender Verdeutlichung führen müssen. Aber auch bei Beethoven erwacht schon das Verlangen hiernach. In diesem Sinne sagt Wagner: „Der zu seiner Musik ganz entsprechend ausgeführte Tanz, diese idealische Form des Tanzes, ist aber in Wahrheit die dramatische Aktion. Sie verhält sich zum primitiven Tanze wirklich ganz so wie die Symphonie zur einfachen Tanzweise."

Übrigens drückte auch der ursprüngliche Volkstanz bereits eine Aktion aus, meistens die gegenseitige Liebeswerbung eines Paares. Wir haben uns somit nur dessen Entwicklung bis zur Darlegung der innigsten Seelenmotive zu denken, um ganz von selbst zur Vorstellung der dramatischen Aktion zu gelangen.

Wagner hat einmal meinem Vater auf eine Frage über die Art seines Schaffens — sie sprachen von der Walküre — geantwortet: Musik und Wort entständen bei ihm im wesentlichen zugleich.

Dieser Ausspruch mag überraschend erscheinen, da wir von der Oper her gewohnt sind, uns die Abfassung des Libretto durch den Textdichter und die Vertonung desselben durch den Komponisten als durchaus getrennte Vorgänge

vorzustellen. Auch wenn Dichter und Komponist in einer Person zusammenfallen, mag eine zeitlich scharfe Trennung der beiden Betätigungen zutreffen. Bei Wagner noch für den Rienzi. Aber schon vom Tannhäuser wissen wir durch seine eigenen Worte, daß bereits an der Konzeption und Gestaltung des dramatischen Vorganges der Geist der Musik den größten Anteil hatte, und betreffs des Tristan schrieb er in dem in Briefform an Fr. Villot gerichteten Aufsatz über die „Zukunftsmusik", die Ursache, warum bei ihm die musikalische Ausführung keine Wortwiederholungen erfordere, liege darin, daß im Gewebe der Worte und Verse bereits die ganze Ausdehnung der Melodie vorgezeichnet, nämlich diese Melodie dichterisch bereits konstruiert ist.

Die zeitlich frühere Niederschrift der Dichtung entscheidet somit nicht über die Priorität der Musik an sich. Wir werden Wagners Ausspruch besonders dort begreiflich finden, wo wir an das gleichzeitige Erklingen eines charakteristischen, plastischen Motivs zu prägnant geprägten Worten denken; aber selbst wenn wir uns nicht auf solche Momente beschränken, bleibt uns zur Verdeutlichung der anfangs zitierte Ausspruch Schillers von der Geburt der poetischen Idee aus der musikalischen Gemütsstimmung. Haben wir uns beim Wortdichter diese Stimmung als eine vage, dann aber im Worte sich verdichtende und bestimmende Empfindung vorzustellen, so werden wir beim Wort-Tondichter wohl zugleich an eine „harmonisch" sich entwickelnde, musikalische Formgestaltung zu denken haben. Haben wir somit an jener Gemütsstimmung als dem Ursprung festzuhalten, so ergibt sich für Wagner, daß die Harmonie, als das eigenste Element der Musik, von der dichterischen Absicht nur insoweit noch bedingt wird, als es das andere weibliche Element ist, in welches sich diese Absicht zu ihrer Verwirklichung ergießt. Die Harmonie war für Wagner eine dem Menschen wahrnehmbare, nicht aber begreifliche Naturmacht. Indem er sie als das gebärende Element feierte, das von dem Dichter den befruchtenden Samen empfängt,

sah er sie als den wirkenden Grund für die Melodie an und darum berufen, den musikalischen Gefühlsinhalt der Melodie uns schnell und leicht begreiflich zuzuführen. Sie ist das Bedingende, die Melodie das Bedingte in dem organischen Kunstwerk. Der lebensvolle Körper der unermeßlich mannigfaltigen Harmonie aber ist das — Orchester.

Wie der tragische Chor dem Griechen für das Drama, so erwies sich das von Beethoven zu seiner höchsten Mächtigkeit geführte Orchester für Wagner als der Boden unendlichen allgemeinsamen Gefühls, aus dem das individuelle Gefühl des einzelnen Darstellers zur höchsten Fülle herauszuwachsen vermag.

Mit diesem Endergebnis aber dürften wir uns über den gemeinsamen Ursprung der Tragödie der Griechen und des Dramas Wagners aus dem ungemessenen Grund der Musik, „diesem Meer des Gefühls", wohl verständigt haben.

Aber noch erübrigt sich zum Schlusse eine Bemerkung. Wir haben bei unserer Gegenüberstellung hauptsächlich von Wort und Ton gesprochen. Nun aber hat Wagner in seinem von der Musik getragenen Drama auch der Bildwirkung die gleiche wesentliche Bedeutung zugewiesen. In dieser Beziehung aber finden wir auch heute noch auf den Repertoiretheatern — im Gegensatz zu Bayreuth — die unglaublichste Willkür.

Die Partituren Wagners enthalten neben Wort und Ton die genauesten szenischen Vorschriften. Während wir es selbst an der geringsten Bühne als eine Barbarei bezeichnen würden, wollte die Leitung nach ihrem Ermessen an den zu singenden Worten ändern oder andere substituieren, lassen wir für die szenische Verbildlichung diese Willkür immer noch mit der unbegreiflichsten Lässigkeit, weit über alle gegebene Unzulänglichkeit hinaus, zu. Sowohl für die szenische Gesamtwirkung als auch für die Gebärde des einzelnen Darstellers! Gewiß bleiben für die schöpferisch gestaltenden Persönlichkeiten verschiedene Möglichkeiten des Ausdrucks zur Lösung derselben bestimmten Aufgabe

offen. Ich wäre der letzte, der hier der Freiheit der Individualität — von deren Bedeutung eine magische Wirkung ausgeht — zugunsten irgendwelcher Schablone das Wort reden möchte; aber stets gilt es die Aufgabe selbst unbedingt festzuhalten; denn Bild und Musik befinden sich bei Wagner in derselben unlösbaren organischen Verbindung wie Wort und Ton. Auch das Bild ist aus der Musik geboren!

Immer werden wir zu fragen haben: wo sind sie, jene Leiter der Werke Wagners, die Ton, Wort und Bild in gleicher Weise gerecht werden?! Wo sind sie, jene Bühnen, die über die Vermeidung der gröbsten Fehler, über die Zerstückelung hinaus, sich die Darstellung des organischen Kunstwerkes angelegen sein lassen?! Und wenn wir fast allenthalben vergebens nach ihnen umschauen, müssen wir uns da nicht von neuem eingestehen, daß Bayreuth eben nicht nur dem Grade, sondern dem Wesen nach sich von unseren Repertoiretheatern unterscheidet; aber auch daß man nicht nur nach Amerika auszublicken hat, um einer vollständigen Verkennung dieses Wesensunterschiedes zu begegnen.

John Gabriel Borkmann und Wotan.

Von

José Vianna da Motta.

Mit dem folgenden Hinweis auf eine interessante Verwandtschaft zwischen einem Wort-Ton-Drama und einem Wort-Drama will ich nur eine Anregung zu Folgerungen geben, die man daraus ziehen kann, und die, wie ich glaube, einiges Licht auf das Wesen beider Kunstgattungen werfen können sowie auf die schwierige Frage der Stoffwahl für ein Wort-Ton-Drama. Die vielen Fragen, die sich an das viel-

gestaltige Problem knüpfen, will ich nicht lösen, sondern nur aufstellen.

Ibsens John Gabriel Borkmann, der Bankdirektor mit seinem Durst nach unbegrenzter Macht, seinen gewaltigen Unternehmungsplänen, denen er rücksichtslos die Liebe und das Weib opfert, hat offenbar Züge, die Wotans Wesen verwandt sind. Eine Beeinflussung Ibsens durch unseren Meister braucht man nicht anzunehmen, trotzdem dieser ihm nicht fremd geblieben zu sein scheint, denn die Herausgeber der deutschen Ausgabe von Ibsens Werken sprechen im Vorwort es geradezu aus, daß die Wandeldekoration im letzten Akt dieses Schauspiels durch diejenige im Parsifal angeregt worden sei. Trotz einzelner Ähnlichkeiten in der Hauptgestalt ist jedoch der Gang des Dramas ein so selbständiger und vom Nibelungenring so verschiedener, daß man kaum von Beeinflussung reden kann. Es sind eben zwei Dichter auf dieselbe Idee verfallen, auf eine von denen, die der modernen Welt in der Luft liegen. Denn der „Ring" ist trotz seiner Götter, die immer noch nicht allgemein als Menschen erkannt werden, eine moderne Dichtung, weil sie nämlich — ewig ist. Immerhin liegt der Konflikt zwischen Macht und Liebe uns besonders nahe, wenn er auch tief im Menschenwesen begründet ist und deshalb uralt. Es ist nun aber lehrreich, zu sehen, daß Ibsen, dem man gerade den Vorwurf des „Zeitgemäßen" gemacht hat, hier einen typischen, allgemeinmenschlichen, an keine Zeit, keine Gesellschaft gebundenen Fall behandelt. Im Wesen des gesprochenen und des gesungenen Dramas ist es eben begründet, daß der eine Held ein Bankdirektor, der andere ein Gott ist.

Aber zunächst vergegenwärtigen wir uns die Handlung bei Ibsen. John Gabriel Borkmann ist ein maßlos ehrgeiziger, in gewisser Weise genialer Mann, der das sieht, was kein anderer sieht, und von den größten, weitverzweigtesten Unternehmungen träumt, um die Menschheit damit zu beglücken: Bergwerke ins Unendliche, Wasserfälle, Stein-

brüche, Handelsstraßen, Schiffahrtsverbindungen über die ganze Welt, die das Leben verbrüdern sollten auf dem ganzen Erdball. Dazu bedarf er unbegrenzter Macht: alle Machtquellen des Landes will er an sich bringen, alles, was der Boden und die Berge und die Wälder und das Meer an Reichtümern bargen, alles will er sich unterwerfen, alle die gefesselten Millionen will er befreien, er will „des Goldes schlummernde Geister wecken". Aber nicht aus bloßer Machtgier, sondern um „Wohlstand zu schaffen für viele, viele tausend andere". „Ich habe die Macht geliebt, die Macht, Menschenglück zu schaffen, weit um mich her!"

Bis hierher scheint er eher eine Art Faust zu sein, der am Schluß auch seines „allgewaltigen Willens Kür" enfaltet, dessen Arm von seinem Palast aus die ganze Welt umfaßt, wie Mephisto sagt, dessen Flotten alle Meere befahren, der auch seine ungeheuere Macht nur dazu benutzen will, vielen Millionen Räume zu eröffnen:

„Solch ein Gewimmel möcht' ich sehen."

Ich kann nicht in diesem Streben Borkmanns „eine Befriedigung seiner persönlichen Eitelkeit" sehen, ein Streben, das er erst später in den Dienst der Allgemeinheit stellt und das er sich jetzt — zwanzig Jahre später — altruistisch erklärt, gleichsam, um sich zu rechtfertigen und sich als Märtyrer für eine edle Absicht zu verklären — so meinen nämlich die verdienten Herausgeber seiner Werke. Wenn er auch einmal sagt: „Es ist nicht so leicht, sich auf Beweggründe zu besinnen, die an die zwanzig Jahre zurückliegen" — so braucht das nicht ein Wink des Dichters zu sein, seine übrigen Erklärungen als nicht zuverlässig zu betrachten, man sieht vielmehr, daß Borkmann an der betreffenden Stelle nur eine Ausflucht sucht. Und klingt nicht auch bei dem doch sicher nur aus edelster Absicht handelnden Faust etwas Eitelkeit oder Stolzbewußtsein an, wenn er Befriedigung darüber empfindet, daß die Spur seiner Erdentage nicht in Äonen untergehen kann?

Aber auch mit Wotan scheint dieser machtgierige Mensch

verwandt. Auch Wotan wollte (nach Chamberlain) eine neue Weltordnung schaffen, in welcher Macht und Liebe sich nicht mehr gegenseitig ausschließen: also auch Wotan strebte zunächst danach, sich die Welt zu gewinnen, um dann Glück zu schaffen. Wie Wotan scheitert nun Borkmann auch am Raub des Goldes und an der Unvereinbarkeit von Machtbesitz und Liebesbedürfnis.

Nur als Bankdirektor kann Borkmann seine gewaltigen Pläne durchführen. Der Freund, der ihm einzig dazu verhelfen kann, verlangt als Preis seiner Hilfe, daß Borkmann zu seinen Gunsten auf das Mädchen verzichtet, das beide lieben. Borkmann bezahlt den Preis (Freia für den Bau Walhalls verpfändet!) und wird Bankdirektor. Wie Wotan triumphiert er: „Nun halt' ich, was mich erhebt, der Mächtigen mächtigsten Herrn." Er heiratet die Schwester derjenigen, die er liebt und die ihn wiederliebt. Als aber der Freund um die andere wirbt, schlägt sie ihn hartnäckig aus. Da kommt Borkmann in die Lage, daß er, um all die riesigen Aktiengesellschaften ins Leben zu rufen, großer Kapitalien bedarf und die auf der Bank deponierten Wertpapiere angreift. Ohne böse Absicht, denn „nur acht Tage Frist, um mich zu rangieren, und alle Depositen wären wieder eingelöst worden. Kein einziger Mensch hätte einen Pfennig verloren." Aber der Freund, der einzige, dem er das gewagte Spiel anvertraut, glaubt in der Weigerung des Mädchens Borkmanns Einfluß zu sehen und verrät ihn aus Rache. Eine Menge Menschen werden durch das Fallissement ruiniert und Borkmann muß fünf Jahre im Zuchthaus sitzen.

Als er zwanzig Jahre nach dem Vorgefallenen sich mit der Jugendgeliebten auseinandersetzt, macht sie ihm zum Vorwurf, daß er das Liebesleben in ihr gemordet habe. D a s sei sein wahres Verbrechen und nicht der Raub. Hören wir sie: „Die große, die unverzeihliche Sünde, das ist die Sünde, die man begeht, wenn man das Liebesleben mordet in einem Menschen. — — Von der Zeit an, da dein Bild in mir zu erlöschen anfing, hab' ich dahingelebt, wie in einer

Sonnenfinsternis. In diesen ganzen Jahren hat es mir mehr und mehr widerstrebt, ein lebendes Geschöpf zu lieben, bis es schließlich mir ganz unmöglich ward. Nicht Menschen, nicht Tiere noch Pflanzen. — — Ich habe von keiner Barmherzigkeit gewußt, seit du mich sitzen ließest. Ich k o n n t' es einfach nicht. Kam einmal ein armes, ausgehungertes Kind in meine Küche, das fror und weinte und um Essen bat, so ließ ich die Köchin dafür sorgen. Nie fühlte ich den Drang, das Kind zu mir ins Zimmer zu nehmen, es an meinem eigenen Ofen zu erwärmen, mich zu weiden an dem Anblick, wie es sich satt essen durfte. — — D u trägst die Schuld, daß in mir die Öde und Leere einer Wüste herrschte — in mir und um mich herum!"

Das ist eine genaue Beschreibung des Zustandes, der in der Welt entstanden wäre, wenn die Riesen Freia behalten hätten, die Götter alle Kraft verloren hätten, alle Freude, Jugend und Liebe aus der Welt entflohen wäre. Als Erklärung für seine Handlungsweise gibt Borkmann an: „Die Machtbegierde, die war in mir unbezwinglich." Im selben Sinne sagt Fricka zu Wotan:

Was ist Euch Harten
Doch heilig und wert,
Giert ihr Männer nach Macht!

Auch Borkmann muß der Minne Macht entsagen, um sich den Ring zu schaffen, der maßlose Macht ihm verlieh'! Nur indem er der „Liebe Lust verjagt," kann er des „Goldes schlummernde Geister wecken."

Weiter sagt ihm seine Jugendgeliebte: „Glaubst du nicht, über unserm ganzen Verhältnis habe etwas wie ein Fluch gelastet?" Und Borkmann antwortet verwirrt: „Ich weiß bald nicht mehr, wer recht hat, ich oder du!" Wotan aber weiß es:

Ich berührte Alberichs Ring —
Gierig hielt ich das Gold!
Der Fluch, den ich floh,
Nicht flieht er nun mich: —
Was ich liebe, muß ich verlassen,

Morden, wen ich minne,
Trügend verraten,
Wer mir traut!

Auch Bilder wie von den Nibelungen und dem Nibelungenhort tauchen bei Ibsen auf. Das Erz singt in der Tiefe, wenn es gebrochen wird, vor Freude, weil es ans Tageslicht will, um den Menschen zu d i e n e n — so glaubt Borkmann. Alberich aber will die Menschen k n e c h t e n mit dem aus der Tiefe aufsteigenden Hort — wie es auch tatsächlich geschieht. Aber Borkmann steht eben unter der Gewalt seiner Liebe zu den unterirdischen Mächten. In den Bergketten, die sich übereinander türmen, dort ist sein „tiefes, unermessenes, unerschöpfliches Reich". Der „eisige Hauch" weht ihn an wie ein Gruß von untertänigen Geistern: „ich fühle die Erzadern, die ihre schlängelnden, astigen, verführerischen Arme nach mir ausstrecken. — — Aber ich will es euch zuflüstern hier, in der Stille der Nacht. Ich liebe euch, die ihr scheintot liegt in dunkler Tiefe! Ich liebe euch, ihr lebensheischenden Werte — mit eurem ganzen leuchtenden Gefolge von Macht und Herrlichkeit! Ich liebe, liebe, liebe euch!"

Hier ist er nicht mehr Wotan, sondern Alberich, der Herr von Nibelheim.

Aber wie Wotan, macht auch Borkmann noch eine Wandlung durch, die von Ibsen freilich nur symbolisch angedeutet wird. „Die alleinige Ursache," sagt R. Louis[1]), „durch die das erste Unrecht in die Welt kommt, ist Wotans Wille zur Macht, der seine Herrschaft einzig auf dem Wege des Unrechts erringen und erhalten kann. Soll somit dieses Unrecht wirklich getilgt werden und aus der Welt verschwinden, so kann dies radikal geschehen nur durch die vollständige Aufhebung seiner Ursache, d. h. eben von Wotans nach Macht begehrendem Willen."

Von einer „radikalen Tilgung des Willens" kann nun in Ibsens Drama nicht die Rede sein, das sich ja nicht in meta-

[1]) R. Wagners Weltanschauung, S. 126.

physischer Sphäre bewegen kann. Aber auf sehr feine und poetische Art, so fein, daß sie leicht entgehen kann, hat er es verstanden, die Befreiung Borkmanns von dem Willen zur Macht anzudeuten. Wie eine Erda prophezeit ihm die Jugendgeliebte, daß er niemals den Preis erringen wird, den er für den Mord an ihr verlangte. „Niemals wirst du als Sieger einziehen in dein kaltes, dunkles Reich."

Borkmann: Fast muß ich fürchten, Du hast richtig prophezeit, Ella.

Ella: Nicht fürchten sollst Du es, John. Dir könnte nichts Besseres widerfahren.

Borkmann (schreit auf und greift sich an die Brust): Ah! — (Matt) Jetzt ließ sie mich los.

Ella (rüttelt ihn): Was war das, John?

Borkmann (sinkt zurück): Eine Hand von Eis griff nach dem Herzen.

Ella: John! Empfindest Du die Eishand endlich?

Borkmann (murmelt): Nein — keine Eishand — eine Hand von Erz war es. (Stirbt.)

Seine harte, nüchterne Frau meint später: „die Nachtluft hat ihn getötet." Aber Ella sieht tiefer: die Eishand, die Lieblosigkeit, die Erzhand, seine Liebe zu den gefesselten Millionen dort unten, die ließ ihn los und tötete ihn, indem sie ihn befreite.

Hier sind wir an dem Punkt angelangt, wo wir vielerlei Fragen aufstellen können: warum konnte Ibsen diese wichtige Wandlung in seinem Helden nur so kurz andeuten? Weil ihm die Künderin solcher inneren Erlebnisse fehlt: die Musik. Schon die ganze Schlußszene, die beiden alten Liebenden hoch in den Bergen, wie sie noch einmal von seinen Träumen sprechen, seiner geheimnisvollen Liebe zu den Geistern, die in Bergestiefen gefesselt liegen, schreit nach Musik. Aber das Letzte, die Brechung des Willens zur Macht, die Erlösung von der Lieblosigkeit, das konnte er nur noch in abgerissener Weise aussprechen, um durch das, was er verschweigt, die Phantasie der Zuschauer zu erregen. Was er hier verschweigt, das könnte nur die Musik aussprechen.

Hieraus könnte man nun einiges lernen zur Erkenntnis

eines richtigen Stoffes für das Wort-Ton-Drama. „Das Allgemeinmenschliche" ist dieser Stoff, sagt unser Meister. Aber es bliebe noch die Form zu bedenken. Denn ein Allgemeinmenschliches enthält ja sowohl die Gestalt Wotans wie Borkmanns. Aber welche Welt sehen wir sie umgeben? Hier Götter, Riesen, Nibelungen, Nixen, Helden. Dort ein Bankdirektor, ein Advokat, eine Lebedame, ein Hilfsschreiber. Die Götter l e b e n nur durch die Macht der Musik, nur dadurch werden sie glaubhaft, wirklich für unser Gefühl, dabei ohne ihre Menschlichkeit zu verlieren, die sie ganz ebenso besitzen wie etwa die griechischen. Auf der andern Seite wäre es aber ein lächerlicher Widersinn, wenn der Bankdirektor und seine Umgebung sich ansängen. Ein sprechender Gott würde zum Bankdirektor, ein singender Bankdirektor zum Gott.

Nun ist daraus nicht gleich zu schließen, daß im Wort-Ton-Drama nur Götter auftreten könnten, der Meister hat uns ja oft einfache Menschen, einmal sogar solche aus dem Mittelalter, die doch sicherlich nicht gesungen haben im täglichen Verkehr, vorgeführt.

Aber die F e r n e ist eine notwendige Folge der Mitwirkung der Musik; damit ihr Singen uns nicht stört, müssen die Personen eines Musikdramas uns äußerlich fern sein. Darum glaube ich, daß das moderne Drama nur realistisch sein und sich nicht mit der Musik vermählen kann (wie wir es am Scheitern eines solchen Versuchs in Charpentiers Louise sehen). Andererseits fehlt den Märchengestalten G. Hauptmanns die Musik zu einer überzeugenden Wirkung. Aber auch im modernen Gewande kann sich das zeitlose Allgemeinmenschliche aussprechen. Hebbel hielt das Individuelle für den Stoff der Komödie, während die Tragödie unmittelbar an die Gottheit anknüpfen sollte.

Diese wichtigen Fragen weiter zu verfolgen überlasse ich jedoch Berufeneren.

Die einzelnen Werke

Aus Wagners Jugendtragödie „Leubald".

Von

Max Koch.

In seiner „Autobiographischen Skizze" hat Wagner von dem großen Trauerspiele, das ihn als Untersekundaner in der Dresdener Kreuzschule und zurückversetzten Tertianer in der Leipziger Nikolaischule beschäftigte, erzählt. Die Schilderung lautet so humoristisch, daß manche geneigt waren, das Ganze für einen Scherz zur Kennzeichnung unreifer Jugendarbeiten zu halten. Als ich in meiner Wagnerbiographie aus Frau Burrels Sammlungen dank dem gütigen Entgegenkommen ihrer Tochter nähere Mitteilungen über dieses Trauerspiel machen konnte, haben diese, wie ich zu meiner Freude erfahren durfte, besondere Teilnahme erregt. So geringen Kunstwert das von Wagner und seiner Familie verspottete dramatische Ungeheuer unreifer Nachahmung Shakespeares und deutscher Ritterdramen auch beanspruchen kann, so ist es doch als Zeugnis für den früh erwachten dramatischen Trieb unseres Meisters eine geschichtliche Urkunde. Ich darf daher bei den Lesern des Jahrbuchs wohl auf Zustimmung rechnen, wenn ich den in meiner Wagnerbiographie mitgeteilten Versen nun einige umfangreichere Proben folgen lasse.

Über den Charakter des Trauerspiels „Leubald" und die Lektüre des jungen Wagner, welche sich in dem Stücke widerspiegelt, gibt schon das Personenverzeichnis einigermaßen Auskunft. Die Namen der außer den Geistern, Knechten und Boten auftretenden einundzwanzig Personen lauten:

Leubald.
Werdulst, der Freund von Leubalds verstorbenem Vater Siegmar.
Roderich.
Bärting, ein Raubgraf.
Astolf, Bräutigam von Roderichs Tochter.
Albert.
Lothar, Kastellan auf Leubalds Schlosse und der Erzieher jenes.
Breischold, Gesell des Bärting.
Wulst, Knecht des Leubald.
Ein Klausner.
Der Geist von Leubalds Vater Siegmar.
Flamming, ein Landstreicher.
Bäringer.
Schrammbold.
Schenk, der Wirt.
Agnes, Gattin des Roderich.
Adelaide, Roderichs Tochter.
Gundchen.
Siegrind und Albrecht, Söhne des Roderich, 10—12 Jahre alt.
Geister derselben.
Eine Hexe.
Knechte und Boten.

Siegmar heißt der Vater des großen Cheruskerhelden in Klopstocks Bardiet „Hermanns Schlacht". Astolf ist der Name des um die Nichte des Königs werbenden Herzogs in Calderons „Das Leben ein Traum", eine von dem jungen Wagner zweifellos gelesene und wohl auch auf der Bühne gesehene Dichtung. Am Busen seines Roderich weint Schillers Carlos; Wagner hat gerade dieses Drama Schillers so geliebt, daß er während seines letzten Aufenthaltes in Venedig es sich nachschicken ließ und in der Nacht vor seinem Tode noch einmal las. Agnes ist in Ritterdramen ein besonders beliebter Name, den auch das geliebte Mädchen in Kleists „Familie Schroffenstein" führt. Beethovens „Adelaide" hat das Gedicht Matthissons und den darin gefeierten Frauennamen berühmt gemacht. Wenn der Wirt „Schenk", ein Raufbold „Schrammbold" heißt, so erinnert uns das an die im 18. Jahrhundert

aus dem englischen ins deutsche Drama verpflanzte Sitte, schon durch den Namen Gewerbe oder Charakter der auftretenden Personen zu kennzeichnen. Die Figur des Klausners weist auf die deutsche Romantik, wie die Hexe auf „Macbeth“, an den auch die von ihren dienenden Geistern gesprochenen Verse mit den auffallend männlichen Reimen erinnern:

Feuer mischet sich mit Flut, —
Herrin sei auf Deiner Hut, —
— Fluten mischen sich mit Glut, —
Daß kein Mensch Dir schaden tut.

Wenn dem Geiste von Leubalds Vater eine selbständige Rolle zugewiesen ist, so hat er diese Auszeichnung jedenfalls dem Geiste des alten Königs Hamlet zu verdanken.

Kastellane gehören zum notwendigen Personale der Ritterdramen, in denen man nach dem Vorbilde in Goethes „Götz von Berlichingen“ auch mit Vorliebe Kinder rührende Szenen spielen ließ.

Wenn nun die Dekoration den „Wald mit der Klause“ zeigt und der Klausner einen Monolog spricht, so haben wir uns zu erinnern, daß in der heute meist weggelassenen ersten Szene des von Wagner über alles geliebten „Freischütz“ die erste Szene „Waldgegend mit einer Eremitenwohnung“ ist und der Eremit vor dem Altare kniend vier Verse spricht, dann die Hände faltend leise betet, um hierauf sich in die Höhe zu richten und laut sein Gebet fortzusetzen. Und nun hören wir Wagners Klausner:

Schon wankt die Sonn' hinab den Himmellauf,
Der Greis muß hin ans Kreuz des Herrn knie'n,
Daß gleich der Sonne nicht sein Glaube sinke.
(Er kniet am Kreuz und betet leise.)
Des Glaubens Stärke schafft des Menschen Stärke,
Nur Glaube macht den Staubling groß und hehr;
Befüllt mit Glauben kennt er seine Wege,
Und ahnt der Gottheit Tiefen Vorsehung. —
Doch der verzweifelt, schwindet hin im Wahnsinn,
Der weg den Glauben bannt und Gott nicht fühlt.
Tief ist die Weisheit, aber schwach der Mensch,

Daß er sich Felsen wähnt auf seiner Straße.
Streb' hin, Mensch, auf dem Lebensweg mit Glauben!
Hast du 'nen Berg zu steigen, sieh dich um,
Wenn du die Höh' erreichet — und dein Blick
Wird offen schauen in der Welten Tiefen!

Das Wort „Staubling" zur Bezeichnung des aus Staub gebildeten Menschen hat sich der junge Dichter wohl ebenso selber gebildet, wie er für ausgefüllt die Form „befüllt" anwendet. Der betende Klausner steht so am Eingange von Wagners Dramen wie der glaubensstarke Gurnemanz in seiner Einsiedlerhütte am Saume des Waldes am Ausgange seiner Dichtung. — Des Klausners fromme Einsamkeit wird unterbrochen durch Astolf, dessen Knechte das gefangene Gundchen mit sich schleppen.

Astolf: Willst uns anführen etwa, falsches Ding?
Willst uns vom Aufenthalt der Maid fortführen?
— Hu, das sah grauslich aus bei'm Roderich!
Den Staub bestöhnte seine vor'ge Hoheit,
Die Höhlen-Wände jammerten Zerstörung! —
O, und dies tat der Schuft, der Liebes Dieb! —
Find' ich ihn nicht aus seines Schlosses Asche,
So sollst Du sterben, Lügenmaid!

Gundchen: O gold'nes Wort! Wüßt'st du, was Sterben heißt,
Mit Leben, nicht mit Sterben würd'st du drohen!

Klausner: Mädchen! Mich dünkt, ich sah dich schon einmal!

Gundchen: O heil'ger Mann, bist du's! — Glücklicher Zufall!

Klausner: Mit wem kommst du hier in der Einsamkeit?
Ist d e r der Leubald?

Gundchen: Nein, 's ist Leubalds Feind.
Er wähnt geliebt sich von Adelaiden,
Und mühet sich, die Flücht'gen aufzusuchen.
O heil'ger Mann, berede deine Zunge,
Daß sie den Wahn d e m nähme aus dem Herzen!

Klausner: Herr, wähnst du dich geliebt von Roderich's Tochter?
Der Wahn kann dich zum Wahnsinn bringen, Sohn!
Heißt du nicht Leubald, so bist du ihr Feind.
Ich hört es, als der Schmerz ihr Herz zerriß,
Als sie vernahm: Leubald erschlug die Mutter,
Leubald die Brüder, Leubald auch den Vater,
Leubald lechze nach ihrem eig'nen Blute; —
Sie schmähte Gott, weil jenen sie dafür hielt.

Der Vater starb am Fluche ihrer Liebe;[1])
Doch ihre Liebe fluchte ihrem Vater.
Nichts war ihr Mund, als Wohnung jenes Namens;
— Laß ab von ihr. — Du schlägst auf Dornen, Freund!
Wo nichts als Leubald ist, kannst du nicht sein!

Astolf: Meinst du? Meinst du? — O Greis, du kennst nicht Liebe,
Sonst würdest du nicht dieses mir zergliedern! —
Schmach, Schmach! Was zauderst du mein Herz zu fällen!
Was mußt du doch mich ganz umfangen erst,
Eh' du einzieh'st in dies elende Herz!
O, nimm es ganz. Zertrümm're es! Vernicht' es!
Den Schatten mit, daß ich nicht weiß, ich liebte!
Unkeuscher Wahn, du überbuhltest dich;
Fahr' hin, fahr' hin und töte mein Erinnern!

Gundchen: Mich dünkt es Glück, daß er die Liebe aufgab. —
O, Greis, dein Wort ist Heilung dieses Jammers!
Laß deine Zunge walten, gib uns Leben!

Klausner: Dein Schmerz ist neu, drum wein ihn aus, mein Sohn!
Laß deine Glut zu Wärme erst verlodern.

Wenn Wagner den größten Teil des Werkes in reimlosen fünffüßigen Jamben mit gelegentlichen Reimen am Ende der Szenen schrieb, die der Gymnasiast weit besser zu handhaben wußte, als damals und heute viele Verfertiger leider gedruckter Dramen, so hat er doch nach Shakespeares Vorbild seiner Tragödie auch einzelne Szenen in Prosa einverleibt. Der Raubritter mit seinen bösen Gesellen hat gleich Shakespeares Bösewichtern in Prosa zu sprechen:

Bärting: Ich will's glauben! — Warum aber haben sie alles gelassen?

Breischold: Sie haben nicht alles gelassen, sie haben die Huren mitgenommen, und die Gefangenen sind davon gelaufen.

Bärting: Ha, war das der Zweck? — Nun, so war's wohl irgend ein verliebter Geck, der uns heimsuchte?

Breischold: Nun, den lähmt genug der Plunder.

Bärting: Ich mein', sie glauben all' uns ausgetilgt?

---

[1]) Die Tochter, Adelaide, sagt an anderer Stelle selber:
So lag mein Vater vor mir auf der Bahre,
Als uns'rer Liebe fluchend er verschied!

Der Witz läßt sich mit Blasen nicht zerstäuben!
Lustig, Gesellen; noch einmahl beugt den Rücken;
Dann 'naus in's Weite! Woll'n uns nicht mehr bücken!
(Alle gehen in die Höhle.)

Zum Schlusse sei noch die doppelte Charakteristik des Hauptheldeu Leubald selbst, die ich schon in meiner Wagnerbiographie mitteilte, hier noch mit aufgenommen:

Sieh dort kommt Leubald, feuerglüh'nden Blick's!
Bei Gott so sah ich niemals ihn; vom Leu'n
Scheint er die Augen sich gelieh'n zu haben;
Der Wange Glut versengt ihm fast den Bart,
Die Sünde, meint man, stampf' er mit den Füßen!
Des Teufels Gottesfurcht wähnte ich eher
Als dies jemals erleben noch zu können!

Als auch dieser fürchterliche Übermensch Leubald den vielen von ihm Erschlagenen endlich in den Tod nachfolgen muß, da hören wir an seiner Leiche die kurze Grabrede:

Ein Mann, der geliebt und gehaßt,
Im Morde geras't.
Doch machte ihn Reue verrückt,
Qual hat ihm Wahnsinn geschickt.

Zu Richard Wagners „Rienzi".

Von

Hugo Dinger.

Werke eines Meisters sind nicht immer Meisterwerke; Publikum und Fachkritik schaffen allmählich auch unter den Produkten der Größten eine gewisse Rangordnung. Mag man Rubens und Rembrandt noch so verständnisvoll lieben — immerhin wird man dazu kommen müssen, einzelne Bilder als höchste Leistungen über geringere herauszuheben. Ähnlich werden auch die Dramen Shakespeares gruppiert; auch bei diesem gibt es beträchtliche ästhetische Wertunter-

schiede. Eigentümlich aber — und in gewissem Sinne charakteristisch — verhält sich die Wertabschätzung den Werken Wagners gegenüber. Seine klassisch gewordenen Dramen bilden gewissermaßen einen Block, innerhalb dessen eine Rangordnung viel lieber vermieden als versucht wird.

Wer möchte auch wohl sicher und überzeugend den Lohengrin über den Tannhäuser stellen, den Siegfried über den Parsifal oder Tristan über Rheingold? Man gerät auf die Frage, welches Werk Wagners man für das bedeutendste halte, in Verlegenheit, und die beste Antwort bleibt das Paradoxon: Jedesmal dasjenige, das wir zuletzt studiert oder in einer würdigen Aufführung gesehen haben.

Ähnlich, doch im umgekehrten Sinne steht es mit Wagners Jugendwerken „Die Feen“, „Liebesverbot“, und „Rienzi“. Auch hier ist ein Block zu konstatieren, eine gleiche Schätzung, nur mit dem Unterschiede, daß der überzeugte Wagnerianer, und mit ihm zuletzt auch das Publikum, sie als zum „Meister“ nicht wohl zugehörig betrachtet, als Vorstufen, die mit dem eigentlichen Wagner aber doch nichts gemein haben; man will von ihnen nicht viel wissen.

Und dies Los trifft auch den „Rienzi“, ja ihn vornehmlich. Die Wagnerianer sprechen nicht gern von ihm, er gilt ihnen als illegitim, als eine Jugendsünde.

Nach meiner Auffassung geschieht dem Werke damit unrecht; ich möchte es nicht überschätzt sehen, aber die traditionell gewordene Unterschätzung darf auch nicht mehr länger währen. Jedenfalls ist es nicht statthaft, es mit jenen früheren Jugendwerken zusammen als nicht vollwertiges Kunstwerk abseits von Wagner zu stellen.

Alle drei sind in der Partitur vollendet und bereits über die Bühne gegangen. Doch waltet schon hierbei ein beträchtlicher Unterschied ob. Das „Liebesverbot“ kam im März 1836 in Magdeburg zur Aufführung. Wagner selbst hat in den gesammelten Schriften über diese berichtet. Sie soll mangelhaft gewesen sein, bis zur Unverständlichkeit. Aber unterdessen hätte sich dafür, als für ein Werk Wagners, hundertmal

Gelegenheit zur szenischen Rehabilitierung gefunden. Herr von Possart hat einst als unternehmungslustiger Leiter der Münchener Hoftheater den Versuch wagen wollen, aber wohlweislich den Plan fallen lassen müssen. Die „Feen" hingegen haben in München, wo die Aufführung die erste des Werkes überhaupt war, eine Zeitlang auf dem Repertoire gestanden, jedoch keinen dauernden Erfolg bewiesen. Wagner hat sie als zwanzigjähriger Jüngling geschrieben.

Der „Rienzi" hingegen war die erste bedeutsame Tat. Seine Aufführung in Dresden am 20. Oktober 1842 war ein Ereignis, brachte einen eminenten Erfolg. Keines der späteren Werke hat von Anfang an einen so entschiedenen gehabt. Die andern konnten erst langsam und allmählich die Wirkung auf das größere Publikum gewinnen: Wie trübe war die Erfahrung, die der Künstler mit der Aufführung seines „Holländer", seines „Tannhäuser" in Dresden machen mußte, wie geteilt die Aufnahme des „Lohengrin" in der Öffentlichkeit! Welche Mischung von banaler Kritikasterei und Unverständnis spricht aus den „Torenbriefen" die P. Lindau über die Erst-Aufführung des „Ringes" in Bayreuth schrieb! Bis zum Parsifal gab es die bekannten zwei Lager, in die sich das Publikum gespalten hatte: die kleine, enthusiastische Schar der Anhänger, der „Wagnerianer", im Gegensatze zu dem Heere, das von Wagner nichts wissen wollte, noch nichts zu wissen vermochte.

Nur eben der „Rienzi" hatte unbestrittenen Erfolg gehabt. Der neunundzwanzigjährige Verfasser war mit einem Schlage aus dem Pariser Elende heraus zur gefeierten Berühmtheit geworden, mit an die Spitze der deutschen Musiker getreten. Kurz nach der Premiere schrieb H. Laube: „Es macht horrendes Glück in Dresden und die Dampfwagen sind voll Wallfahrer danach." „Schade um jeden Takt, der herausgenommen werden muß", äußerte sich der Berichterstatter der „Neuen Leipziger Musikzeitung". Und in der „Europa" stand: „Wagners „Rienzi" ist bis zum 12. Dezember bereits sechsmal in Dresden, und zwar bei ungewöhn-

lich erhöhten Preisen und stets überfülltem Auditorium gegeben worden.“ [1]) Man lese in den Biographien das weitere über den Erfolg der ersten Aufführung nach, die von 6 Uhr nachmittags bis nachts um 12 Uhr dauerte und trotz der ungewöhnlichen Anforderungen an das Publikum mit einem vollen, jubelnden Siege endete. Zuletzt aber höre man Wagner selbst. Noch in der nämlichen Nacht der Aufführung schrieb er an seine Pariser Freunde, glücklich über die enthusiastische Aufnahme, die sein Werk gefunden: „Triumph! Triumph! Ihr guten, treuen, lieben Seelen! Der Tag ist angebrochen! Er soll auf euch alle leuchten!“ — In der „Mitteilung an meine Freunde“ aber, die er verfaßte, als er, längst von Dresden fort, in Zürich mit dem Nibelungenringe beschäftigt war, kündet er noch vom „Rienzi“ und, wie er selbst formuliert, von dessen „ungemeinem Erfolge“: „Ich ganz Einsamer, Verlassener, Heimatloser fand mich plötzlich geliebt, bewundert, ja von vielen mit Erstaunen betrachtet.“

Und trotzdem — oder vielleicht gerade deswegen — die geflissentliche Mißachtung und Unterschätzung, an der die Tatsache, daß das Werk sich bis heute, wenn auch selten gegeben, auf dem Repertoire erhalten hat, nichts ändert. Diese Unterschätzung bedeutet zunächst ein eigentümliches Mißverhältnis zwischen historischer und prinzipieller Wertschätzung. In der Geschichte der deutschen Oper kann dem „Rienzi“ ein hervorragender Platz nicht bestritten werden — man wird z. B. seinen Kunstwert nicht unter den von Marschners „Templer und Jüdin“ stellen können. Und die Wagnerianer selbst werden ihn doch immer noch höher einschätzen als Meyerbeers hohle Theatralik in den „Hugenotten“, im „Propheten“, im „Nordstern“ und in der „Afrikanerin“, meiner Ansicht nach mit gutem Rechte. Ja, es wurde vor Jahren davon gesprochen, daß die Festspielleitung in Bayreuth die Darstellung des „Rienzi“ plane. Ob das der Fall

[1]) Diese Notizen aus Tappert, R. Wagner und seine Werke.

war, und warum es dann unterblieb, ist eine Frage für sich; ich selbst halte es für zweifelhaft, daß Wagner, würde ihm das Schicksal vergönnt haben, alle seine Werke in Bayreuth zu verhältnismäßig mustergültiger Aufführung zu bringen, neben „Lohengrin" und „Tannhäuser" auch auf den „Rienzi" zurückgegriffen hätte. Aber trotzdem beklage ich es, daß ihm die Pforten des Festspielhauses verschlossen geblieben sind: Wir hätten wohl eine Wiedergeburt erlebt, die einer völligen Neugeburt gleichkäme; denn alsdann wäre uns auch dies Werk in einer edleren Form und in seinem tieferen Inhalte erschlossen worden. So aber ist es beim alten geblieben.

Fragen wir nach den Gründen jener allgemein gewordenen Einschätzung des „Rienzi", so finden wir die wichtigsten bei seinem Schöpfer selbst. Als er in seiner „Mitteilung an meine Freunde" über die eigene innere Entwicklung berichtete, maß er das Werk an dem gigantischen Maßstabe seiner neuen Kunst- und Lebensanschauung, für die er mit aller Energie und Leidenschaft im Kampfe stand; bei der Polemik gegen das Überwundene trafen seine Streiche auch dasjenige seiner Werke, das er nach jenem Muster geschaffen hatte. So zieht er in seiner „Mitteilung an meine Freunde" einen scharfen Trennungsstrich zwischen „Rienzi" und den weiteren Werken, vom „Holländer" bis zum „Lohengrin". Das ja hat auch eine innere Berechtigung. In wunderbarer Energie und Größe innerlicher Wahrhaftigkeit und strenger Konsequenz hatte sich Wagner vom Konventionellen zu durchaus Neuem hindurchgerungen. Das Jugendwerk, das er als persönlichen Abschluß aller ehemaligen Befangenheit im Konventionellen ansah, und das, gerade weil es anerkannt und bekannt war, ihm vielleicht vorgehalten werden konnte, kritisierte er darum besonders scharf: „Mir fiel bei der Textverfertigung im wesentlichen noch nichts andres ein, als ein wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben. Die ‚große Oper' mit all ihrer szenischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leiden-

schaftlichkeit stand vor mir ‚in Gestalt von fünf Akten, mit fünf glänzenden Finales, von Hymnen und musikalischem Waffengeräusch.‘ Der „Rienzi“ möge somit als musikalisches Theaterstück angesehen werden.“

Auch das ist wahr. Und diese Wahrheit allein mag gerade die Anhänger dazu bestimmt haben, den „Rienzi“ als nicht mehr zum Meister und darum auch nicht zu ihnen gehörig anzusehen. Man vergaß nur dabei, daß es noch mehr Wahres geben kann als diese eine Wahrheit.

Ein zweiter Grund für die Unterschätzung des Werkes liegt in der Art seiner durchschnittlichen Aufführung. Was uns die Bühnen gewöhnlich davon bieten, ist ungenügendes Stückwerk. [2])

Ich glaube, die beiden angeführten Gründe hängen schließlich miteinander zusammen. Würde „Rienzi“ mehr geschätzt und mehr beachtet werden, so würde man einerseits auf bessere Vorstellungen dringen und andererseits auch bessere zu bringen genötigt sein. Hätte aber Bayreuth sich des Werkes angenommen, eine Muster-Aufführung dort gezeigt, was eigentlich an und in dem Werke ist, die Bühnen, wenigstens die maßgebenden, hätten davon profitiert.

Sehen wir aber bei Wagner selbst genauer nach, so finden wir neben jener offiziellen und prinzipiellen ad acta-Legung des „Rienzi“ auch manches Wort der Liebe, das der Künstler für den verstoßenen Sohn übrig hat. „Der Stoff begeisterte mich wirklich, und nichts fügte ich meinem Entwurfe ein, was nicht eine unmittelbare Beziehung zu

---

[2]) Darauf habe ich schon früher, und später hat auch Reuß in seinem kurzen Aufsatz über R. in den Bayr. Bl. 1889 hingewiesen, der die im Besitz des bayer. Königshauses befindliche Originalpartitur mit denen der Theater verglichen hat. Er hält jene für die „einzige“, doch beherbergt, soweit ich einst sehen konnte, auch die Dresdener Kgl. Bibliothek ein vollkommenes Originalexemplar. Beide miteinander zu vergleichen, würde eine lohnende Aufgabe sein.

dem Boden meiner Begeisterung hatte.“ Diese Worte sind wichtig, man sollte sie mehr beachten. Denn erstens verraten sie uns eine innere, lebhaft empfundene Teilnahme des Künstlers für sein Werk, ein Erlebnis zu gewisser Zeit — und zweitens auch, trotz aller Bemerkungen über „Theaterstück“, „Text-Verfertigung“ und, offen heraus gesagt, äußerlicher Mache, das ernste Streben künstlerischer Wahrhaftigkeit des Dramatikers. Ich glaube, man hat bei der Einschätzung des Werkes zu viel in die eine Wagschale gelegt, zu wenig in die andere. Man wird dem Werke nicht gerecht, wenn man es nur von jener späteren und höheren Warte, nicht aus sich selbst heraus beurteilt. Die nachfolgenden Zeilen sollen zu dem geforderten Ausgleiche beitragen.[3])

I.

Ich sehe im „Rienzi“ das erste Werk, in dem Wagners große geistige Kraft zum Durchbruche kommt, hinsichtlich des Inhaltes sowohl wie der Form.

Prüfen wir den Stoff, das heißt den, den Wagner aus der historischen Vorlage eigenpersönlich sich gestaltete, so werden wir jene Begeisterung begreifen, mit ihr aber den hohen Schwung einer dichterischen Weltanschauung, die in dieser Gestaltung zum Ausdrucke kommt. Und ferner sehe ich in seiner Ausführung, in der dramatischen Anlage bereits den genialen Künstler der dramatischen Form sich erheben. Beides hat sich in enormer Größe bei Wagner rasch weiterentwickelt, die dichterische Weltanschauung Wagners ist

[3]) Bereits nach Fertigstellung dieser Arbeit ward mir der lehrreiche Aufsatz von Robert Petsch: „Das tragische Problem im ‚Rienzi‘ (Zeitschrift für Philosophie und philos. Kritik, Bd. 128, S. 44—55)“ bekannt, auf den ich hier als zur Ergänzung des meinen nachdrücklich hinweisen möchte. — Ich ersah aus ihm zu meiner Freude, daß auch von anderer Seite für eine gesuchtere Beurteilung des Werkes eingetreten wird. —

Bei einer abermaligen Durchsicht meines Manuskripts habe ich, besonders da, wo ich entgegengesetzter Ansicht bin, noch auf Petsch Bezug nehmen zu können.

ganz unvergleichlich weiter gewachsen, tiefer gegründet, die künstlerische Form ist, um diesem Inhalte, diesem Wollen zu genügen, zu ungleich höherer, größerer Gestaltung weitergereift, bis zum Schaffen völlig neuer Formen; das kann ja auch nicht vergessen werden, aber nichtsdestoweniger bleibt das Anfangswerk das, was es war — der Anfang zu Großem, das Große im Anfang. In dem traditionellen Kleide, das eben um der Tradition willen noch gewählt war, ist bereits der ganze Titan verborgen. — Es ist auch die erste Dichtung, die er in seine Gesammelten Schriften aufnahm. „Der Stoff begeisterte mich.“ Was ist's mit dem Stoff? — Er ist ein revolutionärer. Mutatis mutandis ist das der aller Grund-Stoffe Wagners gewesen. Die jugendliche „Norn“, hatte ihm die Gabe „des nie zufriedenen Geistes, der stets auf neues sinnt“ in die Wiege gelegt. Im „Ring“ aber sollte in einer dichterisch-mythischen Form, die nicht ihresgleichen hat, die „große Menschheits-Revolution“ zur tragischen Aussprache kommen, von der er träumte und die er im tiefsten Innern als Bedürfnis erschaute.

Man möge den Begriff „Revolutionär“ nicht mißdeuten. Es ist die Sache großer Seelen, das Leiden der Menschheit mitzuleiden. Und wo zur großen Seele des Fühlens sich auch die große Kraft der Gestaltung gattet, da gibt ihr ein Gott zu sagen, was sie leidet. So werden Künstler, die Dichter und Denker zugleich sind, zu Genien der Menschheit. Die einen gestalten ihr Leiden nur zum verklärten Genusse im Schönen. Aber andere streben darüber hinaus zur Auflösung des Leidens, das Unvollkommene in ein Vollkommenes zu wandeln, sie prägen damit Postulate, sie ringen nach einem erhöhten Zustande, nach Überwindung des Leidens durch die Realisierung eines Ideals — die Auflösung des Gegenwärtigen wird zur Erlösung in ein Zukünftiges.

Das ist die Ideenbewegung der neuen Zeit, der fruchtbare Gedanke des Entwicklungsproblems. Nur wer ihn erfaßt, erfaßt zugleich die innere, ganze Seele unserer größten deutschen Dramatiker, Schiller und Wagner. Erst hier wird

es uns innerlich nachfühlbar, was beide erstrebten, wenn sie die Kunst unter dem Gesichtspunkte der Kulturethik, den Dichter als Propheten sahen, wenn Schiller über „ästhetische Erziehung des Menschengeschlechtes“ philosophiert und Wagner erst über das „Kunstwerk der Zukunft“, dann über „Deutsche Kunst und Politik“.

„Erhebet euch mit kühnem Flügel
„Hoch über eurem Zeitenlauf!
„Fern dämm're schon in eurem Spiegel
„Das kommende Jahrhundert auf!“

Das Problem der Entwicklung, der Erlösung hat selbst bei Wagner eine reiche, immer mehr sich vertiefende Entwicklung durchgemacht, vom kosmopolitischen Liberalismus, dem er mit Laube und dem „jungen Deutschland“ anhing, bis zu dem „idealen Konservatismus“ (VIII, 209), den er später in seiner Auffassung vom „deutschen Geiste“ begründete. Am Ende steht „Parsifal“, am Anfange aber stand der „Rienzi“. Dieser trägt noch das historische und politische Gewand, aus dessen Enge der Künstler in einem Jahrzehnte hinauswuchs; denn bereits im Jahre 1854 schreibt er an Röckel, den gefangenen Revolutionär im Zuchthause zu Waldheim, daß er dem Robespierre die „tragischste Bedeutung, die er für dich hat, nur sehr unbedingt, fast gar nicht zugestehe.“ „Und so geht es mit all diesen rein politischen Helden, die mit vollem Rechte an ihrer Unfähigkeit derart zugrunde gehen, daß hoffentlich diese ganze Gattung bald vollständig aus der Geschichte schwinden soll.“ —

Das schreibt der Einundvierzigjährige, als er, nach den Erlebnissen des Jahres 1849, am „Ring“ schuf, alles Politisch-Äußerliche abgestreift und weit von sich geworfen hatte und in der Form des „Mythus“ auf den Grund des „Rein-Menschlichen“ — des Typischen und Prinzipiellen — abzielte. Aber der Fünfundzwanzigjährige ist noch in Begeisterung für einen politisch-historischen Helden, eben den Tribun Rienzi. Aus den Schilderungen H. Dorns erfahren

wir von dieser Begeisterung, die den Dichter durchglüht, als er 1838 in Riga den „Rienzi“ komponierte, den er bereits vor dem Jahre 1837, wo er in Dresden den Bulwerschen Roman las, als „Lieblingsidee“ gehegt hatte. „Vor dem Hause in der St. Petersburger Vorstadt blieben die Bartrussen entsetzt stehen, wenn sie spät abends den Höllenspektakel da oben vernahmen. Bei solchem Konzert flogen die Saiten des Flügels wie Spreu vor dem Winde auseinander, so daß der Komponist zuletzt nur noch ein dreschflegelhaftes Holzgerassel vernehmen ließ, wozu die auf dem Resonanzboden ringsumherliegenden Metallschlangen ein anmutiges Janitscharenmusikgeräusch exekutierten.“ Nun, das klingt äußerlich und anekdotenhaft. Aber die Begeisterung des Künstlers war tief-innerlich, sie hing mit der Idee zusammen, die er schon im historischen Stoffe fand, der Idee der politischen und sozialen Befreiung eines unterdrückten Volkes durch die Tat einer großdenkenden Heldenseele. Vergleicht man aber den Roman Bulwers mit dem Wagnerschen Drama, so fällt der Unterschied in der Auffassung des Helden auch schon hier auf. Bei Bulwer ist im päpstlichen Notar mehr die geschichtliche Person geschildert, sie tritt fast zurück vor einer Menge von romanhaftem und romantischem Detail, bei Wagner ist alles Stoffliche, alle Handlung und Motivierung nur jener einen Idee untergeordnet, nur diesem Probleme unterworfen. Der Rienzi Bulwers ist nicht nur poetischer Held, sondern auch der übliche poetische Liebhaber — eine Geliebte aus vornehmem Blute, zu der er sich anfangs verstohlen schleicht, die dann seine Gattin wird, ist mit seinem Schicksale verflochten. Eine traditionelle Dramatik hätte dieses Motiv, als selbstverständlich, mit aufgenommen. Schiller kam selbst bei seinem Räuber Moor ohne eine „Amalie“ nicht aus, und zum Grafen von Lavagna mußten Leonore und Julia gehören. Es ist darum charakteristisch für Wagner, daß er diesen Teil des Stoffes ganz beiseite wirft und mit voller Absicht seinen Helden frei von allen Liebesbeziehungen hält,

um ihn unabhängig von allen sekundären Motiven lediglich als politisch-reinmenschlichen Charakter verwenden zu können. Als den reinen Typus des fortschrittlich begeisterten, politischen Idealisten prägt ihn erst Wagner vollständig aus. Wie der junge Schiller seinen Don Carlos und Posa, so goß auch der junge Wagner seinen Volkstribunen, mit dem glühenden Golde aus der eigenen Seele. Und noch ein anderes Moment war es, was ihn für diesen Helden begeisterte, ein rein persönliches. Mußte ihm diese Figur nicht sympathisch sein, die in sich einen großen idealen Willen trägt, der sich aus niederer äußerlicher Stellung heraus zur freien und erlösenden Betätigung ringen wollte? Ich habe schon früher darauf hingewiesen,[4]) daß das Gebet des Rienzi — dessen Motiv sogleich nach dem Trompetensignal in der Ouvertüre einsetzt und dann, immer wiederkehrend, bis zur wuchtigen, sieghaften Steigerung verwertet wird — daß dieses Gebet mehr bedeutet als eine bloße dramatische Piece oder musikalische Nummer. Es ist aus des Dichters eigenstem Herzen geflossen, wenn er seinen Helden mit dem Schicksale ringen läßt und Gott anfleht:

„Allmächt'ger Vater, blick' herab,
„Hör' mich im Staube zu dir fleh'n!
„Die Macht, die mir dein Wunder gab,
„Laß' jetzt noch nicht zugrunde geh'n!
„Du stärktest mich, du gabst mir Kraft,
Verlieh'st mir hohe Eigenschaft,
„Zu hellen den, der niedrig denkt,
„Zu heben, was im Staub versenkt.

„Du wandeltest des Volkes Schmach
„Zu Hoheit, Glanz und Majestät: —
„O Gott, vernichte nicht das Werk,
„Das dir zum Preis errichtet steht!
„Ach, löse, Herr, die tiefe Nacht,
„Die noch der Menschen Seele deckt!
„Schenk' uns den Abglanz deiner Macht,
„Die sich in Ewigkeit erstreckt!
„Mein Herr und Vater, blick' herab

[4]) In meinem Buche: „R. Wagners geistige Entwicklung".

„Auf meinen Staub aus deinen Höh'n:
„Mein Gott, der hohe Kraft mir gab,
„Erhör' mein tief-inbrünstig Fleh'n!“

„Rienzi“ ist ein Gedicht des Liberalismus der dreißiger Jahre, ein Niederschlag der Ideen der Julirevolution. Diese erfüllten den jungen Wagner, in ihnen beruht die innere Anteilnahme an dem Stoffe, eben jene poetische „Begeisterung“. Man erinnere sich der Sympathien, die er noch viel später für Aubers „Stumme von Portici“ empfand. Schon auf sein „Liebesverbot“ hatte sie Einfluß gehabt[5]) und „eine volle fünfaktige Tragödie, ganz und gar in Musik — — —, heiß bis zum Brennen und unterhaltend bis zum Hinreißen“, nennt er sie in seinen „Erinnerungen an Auber.“ „In ihr erkannten wir den modernen französischen Geist zu seiner anziehendsten Gestalt gebracht; dieses Werk richtig zu würdigen und nach mancher Seite hin von ihm uns belehren zu lassen, konnte uns als beste Entschuldigung dafür gelten, daß unser ernsteres Urteil andererseits sich über den Gehalt und die Bedeutung der Pariser Revolutionen zu seinem großen Nachteile bestechen und beirren ließ.“ (1871). Schon der Anfangston der Ouvertüre, das langgezogene Trompetensignal, ist der Ruf zur Revolution, der Kampfruf, um das Volk zu scharen, das Joch der Unterdrücker, der Adelspartei und ihre Willkürherrschaft abzuschütteln. Bei diesem Tone schlägt in reichen Assoziationen sofort die ganze Stimmung, die Poesie des Stückes an. Dieses langgezogene Trompeten-A, erst leise aufdämmernd, dann mächtig anschwellend, um allmählich im Decrescendo wieder abzublassen, wie ein Traum zu verhallen, zu sterben — das ist keine schmetternde Fanfare, die nur ein Ereignis ankündigt, es ist nur ein einziger Ton, ein Symbol des Ganzen, eine Andeutung von Tragik, er klingt wie ein Heldenruf, der ein Stöhnen aus tiefster Brust ist, oder wie eine Stimme der Schicksalsmacht, voll wachsender Kraft, Spannung und Schauer.

[5]) cf. den „Bericht“ in Bd. I d. W. W.

Aber auch ein sozialer Zug mischt sich schon mit hinein: Nicht nur um rein politische Rechte und Macht handelt es sich, auch um rein Menschliches. Die politischen Tyrannen sind zugleich moralische Frevler. Ruchlos und brutal überfuhr der übermütige Colonna den spielenden Knaben, Rienzis Bruder, zu Tode, ruchlos und brutal soll die Schwester geraubt und vergewaltigt werden. Das nimmt Wagner aus Bulwer auf. Und dazu kommt frecher Übermut, höhnische Verachtung des Volkes, Eidbruch, Mord. Man merkt ein Stück Tendenz der Anklage-Literatur aus der Zeit des alten Liberalismus. So erzählte schon Kosinski in den „Räubern" seine Erlebnisse und „von der Braut eines Fürsten."

Auch die Auffassung von der „Kirche" steht unter diesem liberalistischen Gesichtswinkel. Bei Bulwer ist — ganz abgesehen von der eingehenderen Schilderung historischer Einzelheiten und Beziehungen, welche der epischen Darstellungskunst des Romandichters im Gegensatz zum Dramatiker zur Verfügung steht — das Verhältnis Rienzis zur Kirche und zur Religion viel mehr historisch aufgefaßt als bei Wagner. Dort hat der päpstliche Notar Cola di Rienzi den Zug mittelalterlich-religiöser Schwärmerei beibehalten:

„Es gibt kein Schicksal. Gott ist der einzige Vermittler zwischen den Gedanken und dem Erfolge, und er wird mich nicht verlassen. Visionen in der Nacht, Vorbedeutungen und innere Offenbarungen bei Tage, selbst mitten in dem Treiben der Menschen, ermutigen mich, auf meinem Pfade zu beharren und mein Ziel kühn zu verfolgen. Jetzt, selbst jetzt scheint eine Stimme mir zuzuflüstern: Laß nicht ab, zittre nicht, schwanke nicht, denn das Auge des Allsehenden ist auf dich gerichtet, und die Hand des Allmächtigen wird dich beschützen." (Bulwer, Buch IV, zweites und drittes Kapitel.)

„Sein tiefer religiöser Enthusiasmus, mit Mystizismus versetzt, war das Geheimnis eines Teils seiner Größe und vieler seiner Irrtümer und Fehlgriffe."

Der historische und Bulwersche „Rienzi“ ist auch mit seiner politischen Mission der Kirche verbunden, die sein Tribunat schon um der Sicherheit der zu einem projektierten Jubiläum zahlreich erhofften Pilgerscharen willen unterstützte; und die phantastische Auffassung seiner Mission ist mit einem guten Teile kirchlich-gläubiger und hierarchischer Ideen versetzt. Aber nichts von alledem verwandte Wagner, obgleich der religiöse Charakterzug des Helden auch für den Dramatiker ein interessantes Problem abgegeben hätte. „Sein Glaube hatte, wie der des Arnold von Brescia, große Ähnlichkeit mit dem Fanatismus unserer Puritaner“ sagt Bulwer; für einen dramatischen Dichter sonst gewiß ein dankbares Motiv, wie z. B. die häufige Behandlung Savonarolas als tragische Figur beweist. Und im „Liebesverbot“ hatte Wagner es anklingen lassen, wenn auch in ganz anderer Tonart. Aber hier ist sein Held alles Kirchlichen entkleidet, nur die politische Ideenwelt bewegt ihn,[6]) und zwar in durchaus liberalistischer Auffassung; auch die Religiosität ist nur eine rein persönliche und humanistische. Das Verhältnis zur Kirche erstreckt sich bei Wagner lediglich auf politische Beziehungen mit liberalistischer Tendenz, ohne diese Tendenz auf das religiöse Leben mit auszudehnen, etwa die beliebten Probleme von Kirchenreform, Glaubensfreiheit usw. mit zu umfassen. Die Kirche, d. h. der Legat des in Avignon weilenden Papstes, ermuntert ihn wohl zu seiner Tat, aber läßt ihn schnöde im Stiche und gibt ihn durch ihren Fluch mitleid- und rücksichtslos dem Untergange preis, je nachdem es ihrem treulosen politischen Eigen-Interesse entspricht. Und wenn Rienzi sich zum Legaten mit der Frage wendet:

„Herr Kardinal, bedenkt, was Ihr verlangt!
„Kann stets ich auf die heil'ge Kirche bau'n?

und Raimondo antwortet:

„Halt' fest im Aug' das Ziel, und jedes Mittel,
„Erreichst du jenes sicher, sei geheiligt!“ —

[6]) Nur im Akt V heißt es einmal: „Verläßt die Kirche mich, zu deren Ruhm mein Werk begann.“

so klingt das auffallend nach der landläufigen Vorstellung von kirchlicher „Jesuitenmoral". — Bei Bulwer fehlt dieser Zug nicht, es ist nur bedeutsam, daß Wagner eben diesen allein hervorsuchte. Aber fragen wir zuletzt nach dem Ziele dieser römischen Revolution, so tritt auch hier und da erst recht der Charakter jenes Liberalismus hervor: ein mehr formales politisches Ideal, ein vages, bis zur Phrase formales. Denn es klingen uns heute nur wie hohle Schlagwörter die puren Begriffe von „Freiheit" und „Gesetz", mit denen der Tribun des Dramas operiert:

„Nur das Gesetz will ich erschaffen,
„Dem Volk wie Edle untertan:
„Kannst du mich tadeln, wenn aus Räubern
„Zu wahrhaft Edlen ich euch mache,
„Zu Schützern und zu festen Säulen
„Des Staates und der guten Sache?"
„Die Freiheit Roms sei das Gesetz,
„Ihm untertan sei jeder Römer." —

Wir sind heutzutage gewohnt, nach näheren Bestimmungen zu fragen, welcher Art versprochene „Gesetze" sind, worauf sie abzielen, und was „wahrhaft Edle" sind und was die „gute Sache" ist. Aber das ist ganz im Sinne jenes Liberalismus, daß an seinem bloßen Prinzip der äußeren Legitimität und Liberalität auch zugleich das ethische und moralische Moment der persönlichen Würde und Größe gebunden sei, ja auch der kulturelle Frieden und Segen:

„Freiheit verkünd' ich Romas Söhnen,
„Doch würdig, ohne Raserei,
„Zeig' jeder, daß er Römer sei!"

und

„Willkommen sei, wer Frieden bringt,
„Wer dem Gesetz Gehorsam schwört,

„Daß froh und frei der Pilger zieh',
Geschützt der Hirt der Herde folg'! —
„So schwört zu schirmen das Gesetz,
„Schwört freier Römer heil'gen Schwur!"

Daß zu einer freien Republik edler Menschen nicht bloß die äußere Form einer republikanischen Konstitution, sondern in erster Linie edle Menschen selbst gehören, diese Weisheit lag dem Liberalismus jener Zeit noch fern — und sie kam Wagner erst anno 1849. — Und dann eben brach er mit den „politischen“ Helden. Oder erkannte er sie schon von ferne in dem tragischen Schicksale dieses seines ebenso geformten Helden? Vom Standpunkte der späteren Weltanschauung Wagners, seiner tiefgehenden kulturellen und individuellen „Reorganisations“-Ideen, durch die er erst ganz künstlerischer Prophet und Wegweiser wurde, erscheint uns heute dieser politische Tribunen-Idealismus und Liberalismus überwunden, abgetan, verblaßt und hohl. Und auch aus diesem Grunde ist eben Wagner später seinem „Rienzi“ abhold geworden.

Aber ich möchte doch zu bedenken geben, daß uns dieser Umstand nicht im mindesten davon abhalten darf, das Werk als solches, als Kunstwerk, zu vernachlässigen. Vermögen uns etwa Schillers „Räuber“ und „Kabale und Liebe“ nicht mehr zu fesseln, weil Schiller nach einer ähnlichen inneren Fortentwicklung und Vertiefung seiner Weltanschauung wie seiner Kunst uns zuletzt die „Jungfrau von Orleans“ und den „Tell“ schenkte? —

Und vor allem aber: Ist denn das, was im Rienzi lebt, überhaupt und ganz und gar historisch abgetan? Gewiß nicht. Weder was die Weltanschauung anbelangt noch die Kunst. Aubers „Stumme“ — um bei dieser zu bleiben — zündet noch heute als Repertoire-Oper. Und zeigt sich denn nicht in der Mehrzahl unserer zeitgenössischen Produktion — namentlich im Schauspiel — der alte Liberalismus noch mit seinen Ideen? Nur etwas verändert, aber auch um so weniger hell und rein, nur trüber, schwungloser, roher. Und gibt es denn heutzutage auch keine historischen Tragödien und historischen Helden mehr? Nur Wagner schrieb einen „Rienzi“, einen „Parsifal“. Ich vergesse nicht, daß wir eben durch diese Werke, durch den ganzen späteren

Wagner eines besseren belehrt sind, und daß der Standpunkt der noch Unbelehrten oder überhaupt Andersdenkenden nicht für uns bestimmend sein kann. Aber den historischen „Rienzi" für „historisch" überwunden anzusehen, darüber hebt das Werk schon seine rein künstlerische Qualität hinweg.

II.

Was nun speziell die künstlerische Bearbeitung jenes Inhaltes anbelangt, so ist erst recht hier einer Unterschätzung entgegenzuwirken. Bei der Herausgabe seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen" im Jahre 1871 spricht sich Wagner wiederum über den „Rienzi" aus und weist auf einen bedeutungsvollen Unterschied zwischen ihm und dem „Fliegenden Holländer" hin. „Es fühlt wohl jeder, daß mit dem Autor etwas Bedeutendes vorgegangen war; vielleicht eine tiefe Erschütterung, jedenfalls eine heftige Umkehr, zu welcher Sehnsucht wie Ekel gleichmäßig beitrugen." Und wenn er hinsichtlich der Diktion davon spricht, daß er bei der „Abfassung dieses Opernbuches" — in der Mitteilung an meine Freunde stand noch dazu „Textverfertigung" — sich dagegen verwahrt, als Dichter gelten zu wollen, wenn er hinsichtlich der „Diktion und Versifikation" von einer „verzweifelten Stimmung von leichtfertigster Tendenz" redet, so bot alle diese scharfe und wuchtige Selbstkritik den willkommenen Anlaß, auch über das speziell Künstlerische des Werkes a priori den Stab zu brechen. Das Wort von der „leichtfertigen Tendenz" scheint zum Sauerteig für die allgemeine Beurteilung geworden zu sein.

Mögen die Motive, die den Verfasser bei diesem Werke leiteten, noch so äußerlich, „konventionell", möge die Absicht, einen großen Erfolg auf der Bahn des Herkömmlichen zu erreichen, manchem „frivol" erscheinen — es kommt vor allem doch zuletzt auf das Resultat, das Kunstwerk selbst an.

Und dem gegenüber stehe ich nicht an, zu behaupten, daß bereits in diesem „Opernbuche", in diesem „musi-

kalischen Theaterstücke“, als welches Wagner den „Rienzi“ anzusehen wünscht, das gewaltige Genie Wagners als Künstler des Dramas sich deutlich offenbart. Der große Erfolg, den er errang, muß sich ja gewiß vor allem auch auf die rein künstlerische Arbeit beziehen. Und daß es dem Schöpfer selbst auch mit dieser rein künstlerischen Arbeit heiliger Ernst gewesen ist, geht wiederum aus eigenen Worten hervor. Jener „Einleitung“ aus dem Jahre 1871 steht ergänzend und berichtigend die autobiographische Skizze aus dem Jahre 1842 gegenüber. Zog dort Wagner einen scharfen Trennungsstrich zwischen „Holländer“ und „Rienzi“, so wird hier ein solcher nur gezogen zwischen „Liebesverbot“ und „Rienzi“. Und doch lag auch in jener Zeit bereits der „Holländer“ in der Partitur fertig vor.

Für das „Liebesverbot“ mag die „Frivolität“ einen gewissen Sinn haben, für den „Rienzi“ nicht mehr. Von jenem sagt er: „Dergleichen leicht gewonnene Erfolge bestärkten mich sehr in der Ansicht, daß, um zu gefallen, man die Mittel durchaus nicht skrupulös erwägen müsse. In diesem Sinne komponierte ich an meinem ‚Liebesverbot‘ fort: französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe.“ Aber es heißt weiter: „Mein ‚Liebesverbot‘ gab ich nun fast gänzlich auf; ich fühlte, daß ich mich als Komponist nicht mehr achten konnte. Desto unabhängiger faßte ich meinen wahren künstlerischen Glauben bei der Fortsetzung der Komposition meines „Rienzi.“

An diesen Glauben erinnerte er sich wohl, als er später in der „Mitteilung an meine Freunde“ schreibt, „ich würde ungerecht gegen mich selbst sein, wenn ich in diesem ‚Ehrgeiz‘ — d. i. ein „wirkungsvolles Opernbuch zu schreiben“ — „alles inbegriffen sehen wollte, was mich bei der Konzeption und Ausführung meines ‚Rienzi‘ bestimmte.“ Er erläutert des weiteren nun, von welchen Absichten aus er das Werk in Angriff nahm, wie er „nie bestimmte reinmusikalische Effekte im Auge“ hatte, wie die Einzelformen

der Oper, Duette und Terzette, sich hie und da ganz von selbst fanden.“ In dem „guten“ Opernbuche, das er sich zum Ziele gesetzt hatte, war ihm das Drama Kern und Hauptsache. Die „große Oper“ war die Form, die „Brille“, durch die hindurch er den Stoff sah, aber doch nur die äußere, über die man denken mag, wie man will, während die innere Formung des Stoffes, die gesamte dramatische Anlage und Ausarbeitung ein Meisterwerk aufzeigt.

Dies wird uns deutlich, sobald wir nur durch die Worte des „Operntextes“ hindurchschauen, ohne uns über den Kunstwert der Verse, auf die allein sich jenes Wort von „leichtfertiger Tendenz“ bezog, in eine Auseinandersetzung einzulassen.

Meyerbeer hat bekanntlich den „Rienzi“-Text für das beste Opernbuch erklärt, freilich mit dem Bedauern, es selbst nicht komponiert zu haben.

Wenn wir im nachfolgenden auf den speziellen Kunstwert des „Rienzi“ hinweisen wollen, so soll er uns nur als Drama beschäftigen, die Beurteilung der Partitur muß der Untersuchung des speziellen Fachmanns überlassen bleiben. Ich möchte nur summarisch erwähnen, daß auch die Musik reich ist an großen und feinen poetischen Momenten, sind doch schon Ouvertüre und Chor und Solo der „Friedensboten“, ebenso wie populäre Teile von „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ bleibendes Gut der Allgemeinheit geworden.[7])

* * *

Wagners künstlerische Genialität als Dramatiker zeigt sich schon in der formellen Technik des Dramas. Man

[7]) Man würde auch die Feinheiten der Musik mehr schätzen lernen, wenn diese im Konzertsaale von erstklassigen Kapellen, wohl erwogen und sorgfältig einstudiert, öfters dargeboten würde, anstatt daß sie jetzt vornehmlich als Unterhaltungsmusik, in Gartenkonzerten usw., zumeist für Blasorchester instrumentiert, gehört wird.

hat gerade diese Seite seiner künstlerischen Kraft viel zu wenig gewürdigt; gegenüber der ideellen Bedeutung, dem „Ideengehalt“ seiner Dramen ist die dramaturgische Analyse nach dieser Richtung noch im Rückstande. Mit einer Sicherheit ohnegleichen, aber auch durch ein ernstes Studium der Meisterwerke des Dramas geschult, wußte er zu gestalten. Es ist viel zu wenig bekannt, daß er auch im Wort-Drama sich versuchte. Würde sein „Jesus von Nazareth“, den wir leider nur in einem fragmentarischen Entwurfe studieren können, ausgeführt worden sein, er würde unstreitig als die größte historische Tragödie der Neuzeit anerkannt werden müssen.

Aber schon der „Rienzi“ zeigt die virtuose souveräne Beherrschung der Technik. Die sichere, geniale Hand des Dramatikers offenbart sich schon beim Vergleiche zwischen der Vorlage des Stoffes und der Wagnerischen Gestaltung. Zwischen der Kunst des beschreibenden, schildernden Dichters und der des Dramatikers ist ein bedeutsamer Unterschied. Die Schilderung des Epos, des Romans, wendet sich an die abstrakte Vorstellung, an die Phantasie eines Lesers, das Drama ist im Gegensatze dazu konkrete Darstellung.[8]) Es hat seine Wirkung, seine Gesetze, seine Technik für sich. Was der epische Dichter beschreibt, läßt sich nicht ohne eine besondere Umformung, die eine gänzliche Umgestaltung bedeutet, zum Drama gestalten. — Zwischen dem Bulwerschen Romane und dem Wagnerschen Drama in dieser Hinsicht Vergleiche anzustellen, ist besonders lehrreich. Es wäre eine dankbare Aufgabe, diese vergleichende Untersuchung im einzelnen durchzuführen; doch würde sie eine umfangreiche Arbeit für sich beanspruchen. Hier sei nur in kurzem auf die Hauptsache hingewiesen. Ein schwächerer Dramatiker würde mit der Fülle des epischen

[8]) Des näheren erlaube ich mir zu verweisen auf mein Buch „Dramaturgie als Wissenschaft“, Bd. II: „Die dramatische Kunst im System der Künste“.

Stoffes, die Bulwer bietet, schwer zu ringen haben. Eine Menge von Handlungsmomenten, die im einzelnen und zerstreut aus dem Romane entgegenlocken, macht die Auswahl schwer. Es gibt hinreichende Beispiele von „dramatischen" Bearbeitungen epischer Werke, die über ein Zusammennähen von einzelnen epischen Handlungsstücken nicht hinauskommen. Bei Wagner sieht man sofort den Griff des echten Dramatikers. Der Stoff beeinflußt oder gar beherrscht ihn nicht im mindesten. Rücksichtslos wirft er ihn zusammen, um ihn zu zerfeilen, zu zerschmelzen und einen ganz neuen Guß herzustellen, neu zu schmieden: „Mit Bappe back' ich kein Schwert." Man wird in dem Bulwerschen Gange der Handlung die Wagnersche kaum zu verfolgen vermögen, diese ist straffe dramatische Entwicklung, ein wohl abgewogener, kunstvoller Faden von logischer Konsequenz, jene gleicht einem buntgewirkten Teppiche, einer Mosaik von einzelnen Splittern.

Bei Bulwer wird z. B. das Attentat auf Rienzi in der Lateran-Kirche verübt, und zwar als der Tribun dort in schauerlicher nächtlicher Einsamkeit die Waffenwacht hält. Beim mattglänzenden Scheine der ewigen Lampe ringt er da mit dem Meuchelmörder um sein Leben. Einen Opernkomponisten gewöhnlichen Schlages hätte diese romantische Szene gewiß zur Verwendung gereizt; Wagner ließ sie beiseite: sie ist mehr in der Phantasie „theatralisch", als echt dramatisch.

Und wie wußte er das Motiv des „Friedensboten" zu verwenden! Bei Bulwer kommt einer von ihnen, nur einer, vor, und zwar nicht in Rom selbst, sondern auf dem Lande, wo er einen Ritter Moureal aufsucht, der dort auf einem einsamen Kastell mit einer holdseligen Geliebten ein Stückchen empfindsamer Ritterromantik vertritt, nach dem Geschmacke der Ritterromane mit ihrer Mischung von Federbusch-Heldentum und zärtlichem, sentimentalem Liebesgirren. Und die ganze Szene dort dreht sich um eine mehr politische Unterredung. Wagner aber weiß dieses Motiv

der Geschichte ganz anders zu verwenden: Die „Friedensboten“ treten zum Helden in direkte, persönliche Beziehung, sie stehen im Dienste der Handlung. Im Chore kommen sie zurück zum Tribunen, ihr Erscheinen macht den Erfolg des Heldenwerkes sichtbar.

Die Absicht, „etwas recht Großes zu machen“, bezieht sich bei dieser Oper auch auf die rein dramatische Form. Sie ist wohldurchdacht, das Ergebnis reifer Studien und künstlerischer Erwägung; der Begriff „Theaterstück“ trifft wohl zu, jedoch im besten Sinne des Wortes.

Das „Rienzi“-Drama ist ein Musterbeispiel der historischen Tragödie alten Stils sowohl hinsichtlich der Auffassung des rein innerlichen tragischen Problems, als auch hinsichtlich der äußeren Form des Aufbaues, der sogenannten Architektonik. Wir wissen, daß Wagner in jenen Jahren sich besonders mit Shakespeare-Studien beschäftigte. Die Frucht zeigt sich in der dramatischen Anlage des „Rienzi“ deutlich. Die lebhafte Eingangsszene des ersten Aktes z. B., der Streit zwischen Orsini und Colonna, das Auftreten des Tribunen erinnert deutlich an die klassisch gewordene Eingangsszene in „Romeo und Julia“. Petsch glaubt sogar einen Vergleich zwischen der „Pantomime“ im „Rienzi“ und dem Spiel im Spiele bei Hamlet ziehen zu können.[9])

Das Schema der Tragödie ist in der Antike entwickelt worden, die Renaissance nahm es wieder auf, Shakespeare

[9]) Mir geht dieser Vergleich allerdings etwas zu weit. Bei aller Bewunderung vor der genialen Art, wie Wagner hier das Ballett der großen Oper, das sonst nur ein völlig undramatisches, unmotiviertes, blödes Einschiebsel zu sein pflegt, dramatisch auszugestalten gewußt hat, wie er den Sinn der „Pantomime“ in poetische Beziehung zum Ganzen zu bringen suchte, bleibt es doch immerhin eine bloße Zutat. Das Spiel in Hamlet dagegen steht im direkten Dienste der Handlung, der Prinz führt es dem Könige und der Königin als Spiegel ihrer eigenen Taten vor. Der König steht auf: „Mach' dem Schauspiele ein Ende“. Und dann kommt er zu dem Entschlusse, Hamlet nach England zu ver-

vervollkommnete es bis zur höchsten Meisterschaft, und dessen Ausbau übernahm wiederum Schiller. Die Auffassung des Tragischen im speziellen erhielt aber zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts noch eine besondere Erweiterung durch Hegel und dessen Schüler, insbesondere durch F. Th. Vischer. Hegel brachte den fruchtbaren Gedanken, das Tragische in die Idee des „dialektischen" Weltprozesses einzukleiden. In seiner Auffassung wird der tragische Held zum genialen Heros der Geschichte, der Entwicklung. In ihm verkörpert sich individuell das Bessere, das Höhere, Zukünftige, das im Gegensatz zum Vorhandenen steht, das Neue, das das Bestehende überwindet. Aber das Bestehende hat sein Weltrecht, seine Überwindung ist zugleich eine „Verletzung", und Verletzung fordert Sühne — den Untergang. Es ist der Weltprozeß von These und Antithese, der im tragischen Konflikt sich abspielen soll, ein Konflikt zweier „Einseitigkeiten" — der von Held und Welt. Aber der Ausgang des Prozesses ist die Synthese, die Aufhebung der Einseitigkeiten zu einer höheren Einheit. Geht auch eine Antigone, die Trägerin einer höheren, neuen Sittlichkeit im Kampfe gegen die bestehende Sitte und den Staat des Kreon unter, muß sie untergehen, an ihrer Bahre gelangt durch sie die neue, höhere Sittlichkeit zum Siege. Nach dieser Idee deutet Hegel das Antigone-Problem, und die nämliche Auffassung finden wir in Wagners eigener begeisterter Exegese der Antigone in „Oper und Drama" wieder. So bringen auch

---

schicken usf. — In „Rienzi" hat das Spiel für die Entwicklung der Handlung nicht zu sorgen; die Handlung der Pantomime steht zu der der Oper nur im Verhältnisse eines äußeren Anklanges, nicht eines inneren Zweckes. Der Dolchstoß Orsinis kann auch ohne die Pantomime geführt werden. Im Gegenteil, diese Pantomime hält die Handlung des Dramas nur auf, der Faden wird abgeschnitten und erst nach verhältnismäßig langer Zeit wieder aufgenommen. Die Konzession an das Ballett bleibt bestehen; ich will nicht unterlassen, auf diesen „dramaturgischen Fehler" hinzuweisen, aber ihn auch nicht schulmeisterlich bekritteln.

die jungen Pilger das Wunder des neu ergrünten Stabes an die Bahre des Tannhäuser—Faust, der die bestehende Sitte „verletzt“ hatte, so daß ihm nicht hier, nur durch eine höhere göttliche Macht vergeben werden konnte.

Der geschichtliche Held wird somit zum Propheten und „Revolutionär“, welch letztere Konsequenz F. Th. Vischer ganz klar und richtig aus Hegel zieht. Und heute noch werden in dieser Weise historische Helden entwicklungstheoretisch behandelt — ziehen Savonarolas, Huttens usw. über die Bühne oder werden von den Theaterkanzleien zurückgeschickt. Der historische Held bewegt sich nun zwischen Anfang und Ende in einer auf- und absteigenden Linie. Zuerst ist seine Bahn eine Siegeslaufbahn, stufenweise von Höhe zu Höhe bis zu einem Kulminationspunkt, dann erfolgt ein „Umschwung“, sie neigt sich und geht alsdann bergab bis zur Katastrophe. Den Grund zum tragischen Ausgange bildet die „Schuld“.[10]) Hegel griff mit seiner Auffassung des „Schuld“-Problems wieder auf die Theorie des Aristoteles zurück. nach welcher sie nur in einer verhältnismäßig geringen Verfehlung, „Temperamentsschwäche, Übereilung, Aufwallung, Überhebung, auch aus Überspannung an sich lobenswerter Gefühle hervorgehen — ein bloßer Fehler“, weshalb Hegel, ebenso wie Aristoteles, nicht den Verbrecher als tragischen Helden gelten lassen will. Jene „Fehler“ müssen aus dem Charakter des Helden hervorgehen, und, da dieser unsere volle Sympathie zu genießen hat, zum mindesten begreiflich, in der „Einseitigkeit“ des Helden per-

[10]) Petsch bemerkt: „Der Nachweis, daß Wagner von seinem Helden alles ferngehalten habe, was nach einer „tragischen Schuld“ im üblichen Sinne schmecke, könnte wohl zu der irrigen Annahme führen, als sei hier eine makellose Lichtgestalt gezeichnet“ usw. Die Hegel-Aristotelische Theorie zeigt, daß das, was Petsch als „ursächlichen, zuletzt auf die psychologischen Verhältnisse begründeten Zusammenhang“ von Handlung und Schicksal bezeichnet, als die „tragische Schuld“ im üblichen Sinne gelten kann.

sönlich begründet sein.[11]) Diese historische Auffassung von Schuld und Tragik verlangte aber eine „Erhöhung" am Schlusse in besonderem Maße. Mancherlei von den Ideen Hegels, die damals die gesamte Zeit beherrschten, findet sich bei Wagner wieder.

Beim Vergleiche zwischen der traditionellen tragischen Theorie und dem „Rienzi" wird es leicht sein, dessen tragische „Schuld", den Grund seines Unterganges, das Verhängnis seines Schicksals zu erkennen; nur hinsichtlich der schließlichen „Erhöhung" wird die Interpretation nicht so ohne weiteres vonstatten gehen.

Es ist das Zeichen von hervorragender Kunst, das Moment der „Schuld" zu komplizieren, das heißt nicht aus einem einzigen Grunde das Verhängnis hervorgehen zu lassen, sondern aus mehreren, die zwar insgesamt plausibel aus dem Charakter zu erklären sind, aber doch als verschiedene auftreten; und sie werden wiederum in einer gewissen Folgerichtigkeit und Schwere aufeinanderfolgen und auseinander sich zu entwickeln haben.

Rienzi ist als Held zunächst der „Revolutionär", der Neuerer. Er kämpft mit einem großen und heiligen Ethos und „Pathos" — wie Hegel es nennt — gegen die Verderbnis seiner Zeit, und zwar für die edlen Güter des Vaterlandes, der Gerechtigkeit und der Freiheit. Das macht ihn ohne weiteres sympathisch. Die „Einseitigkeit" aber, der „Fehler", der zum Untergange führt, ist, ganz allgemein gesagt, das Phantastische in seinem Wesen. An einem Idealisten, wie er, ist das „entschuldbar". Eine Glut der Empfindung, eine Energie wie die seine, kommt auch um so leichter zu einem Übermaß von Vorstellungen. Nicht umsonst hat Wagner dieses Moment des „Phantastischen" betont. „Rienzi tritt auf; er erscheint

---

[11]) Über das Problem der tragischen Schuld, insbesondere der Hegelschen Auffassung davon, habe ich mich ausführlich und kritisch ausgesprochen in „Drama a. W.", Bd. I, S. 179 u. f.

als Tribun, in phantastische und pomphafte Gewänder gekleidet“, besagt ausdrücklich die Regiebemerkung zu Beginn von Akt II. Das soll uns, und zwar in dem Akte, in welchem es vornehmlich wirksam wird, schon aus seiner äußeren Erscheinung sichtbar entgegentreten. Phantastisch ist der Gedanke, das alte Rom zu gleicher Größe neu erstehen zu lassen, unter teilweiser Wiederauflebung antiker Formen, wie Tribunat und Senat. Ein überschwenglicher Enthusiast ist kein Realpolitiker. Die Lage in den italienischen Städten des Mittelalters erforderte Maximen, wie sie Macchiavell verkündet, Charaktere wie Cos. de' Medici und Cangrando della Scala. Ein Cola Rienzi und später ein Savonarola konnten wohl zu ephemerer Gewalt kommen, mußten aber tragisch enden. Die Wagnersche Dichtung zeigt die historische Lage getreu auf.

Dieser Charakterzug äußert sich tragisch in der Szene mit dem Gesandten. Es ist ganz deutliche, weder in ihrer Tatsächlichkeit noch in ihren Konsequenzen wegzuleugnende Hybris, wenn Rienzi verkündet:

„Und weiter noch treibt Gott mich an:
„Im Namen dieses Volkes von Rom,
„Und kraft der mir verlieh'nen Macht
„Lad' ich die Fürsten Deutschlands vor.
„Bevor ein Kaiser sei gewählt,
„Sein Recht den Römern darzutun,
„Mit dem er König Roms sich nennt.
„Rom selbst erwähle ihn sofort[12]);
„Denn Rom ist frei und blühe lang'!“

Ich verstehe nicht, wie Petsch dieses Moment so unterschätzen kann: „ohne einen Anflug von Überhebung fordert er die deutschen Fürsten vor seinen, des Volkes Richterstuhl.“ — — „Jeder Schatten von . . . einer objektiven Überhebung des Herrschers wird auf das Sorgfältigste vermieden.“ Meiner Ansicht nach ist diese Handlung Rienzis gerade ein gutes, typisches Beispiel tragischer „Überhebung“.

[12]) „sofort“ = fortan.

Sie fließt aus dem Charakter unmittelbar heraus, als Entäußerung eines zu hohen, eines überspannten Ideals, als eine „Einseitigkeit", die mit den realen Mächten der Wirklichkeit in Konflikt kommen muß. Die Rede an die Fürsten ist die Handlung, durch die der „Phantast" den Kausalnexus seines Geschickes selbst bestimmt. Freilich muß man den Begriff „Phantast" im besten, edelsten Sinne fassen: in der Überspannung des Ideals offenbart sich zugleich eine Übergröße, ein Heroismus des Denkens, der sympathisch wirkt. Der Held, der sich so begeistern läßt, wirkt auch begeisternd; indem er sich hinreißen läßt, kann er selbst mit hinreißen. Womit nicht gesagt sein soll, daß diese Überhebung etwa als Ausfluß einer momentanen Stimmung anzusehen sei, als plötzlicher Einfall, Entgleisung, Unbesonnenheit, als „Impulsivität", wie man es jetzt in Deutschland zu nennen pflegt. Im Gegenteil: die phantastische, zu der Wirklichkeit und den Anforderungen der Realpolitik so grell im Gegensatz stehende Meinung und Forderung von Roms „Größe", der nicht nur ganz Italien, sondern auch ganz Deutschland sich beugen soll, wird uns als das folgerichtige Ergebnis des ganzen Charakters und der von diesem abhängigen Vorstellungswelt Rienzis erscheinen müssen, somit als das Produkt einer in sich selbst bestimmten Denkweise, also nicht eines vom Augenblick eingegebenen Einfalls. In diesem Sinne ist die Anmerkung: „in immer wachsender Begeisterung" zu verstehen.

Daß in der Rede an die Gesandten der Grund zu Rienzis Untergang, also eine „tragische Schuld durch Überhebung" liegt und liegen muß, bestätigt, ganz abgesehen davon, daß hier schon die Bulwersche Darstellung und Auffassung die gleiche ist[13]), also das Drama hier mit der epischen Vorlage volle Übereinstimmung zeigt, der Text selbst.

Es steht darin ausdrücklich folgendes: „Allgemeine

[13]) Siehe Bulwer, Buch IV, Kapitel 6: The celebrated citation.

große Sensation; betroffene Bewegung der Gesandten Böhmens und Bayerns.“

Zwischen den politisch klugen und gewandten Nobili, die ehedem den Notar als einen „Narren“ auslachten,[14]) findet folgender, wenn auch kurzer, so doch bedeutungsvoller Dialog statt:

Orsini: Der Übermüt'ge! Ist er toll?
Colonna: Ha, fast erspart er dir den Stoß!

Wozu dies alles, wenn Rienzi die Fürsten Deutschlands „ohne einen Anflug von Überhebung“ vor seinen Stuhl fordern soll? Warum sonst ließ ihn überhaupt Wagner diese Forderung aussprechen? Die Regie-Bemerkung „allgemeine Sensation“ soll die Wirkung der Rede Rienzis als eine „Überhebung“ dramatisch konkret darstellen, sichtbar machen. Freilich erfordert sie eine sorgfältige, künstlerische Ausarbeitung, eine solche Behandlung der „Masse“, wie sie einst Herzog Georg von Meiningen vorbildlich auf der deutschen Bühne einführte. Ich will bei dieser Szene kurz auf eine kleine dramaturgische Einzelheit hinweisen, aus der die Feinheit der dramatischen Kunst Wagners recht ersichtlich wird. Die Rede Rienzis zu den Gesandten erzielt keine einfache, sondern eine komplizierte, gegliederte Wirkung; selbst in diesem Detail wird mit den Momenten der Verzögerung und des Umschwunges gearbeitet. Die Ansprache ist in zwei Teile zerlegt, deren Scheidung durch das Einfallen des „Allgemeinen Chors“ bewerkstelligt wird. Die erste Hälfte gipfelte in dem Rufe: „Heil dem ital'schen Bunde“. Hiermit erzielt Rienzi zunächst „allgemeinen“ Beifall. „Enthusiastisch“, wie die Anmerkung lautet, wiederholen alle diese Worte im Chor. Also auch die Gesandten Deutschlands, Ungarns im Vereine mit denen Italiens. Sowie er aber im zweiten Redeteile die Fürsten Deutschlands samt dem Kaiser zitieren will, wird die „Sensation allgemein“. Die Deutschen sind „betroffen“, die

[14]) I, 1.

Italiener werden sich zum mindesten erstaunt zeigen müssen. Die Folgen der Überhebung sind ferner auch im Akt IV klar und deutlich angegeben:

Baroncelli:
„Wißt ihr, daß Deutschlands Abgesandte
Für immer Rom verlassen?
Chor:
Ha! So zürnt der neue Kaiser Rom?
(Cecco und andere Bürger treten auf.)
Baroncelli:
— — Kennst du die schlimme Neuigkeit?
Cecco:
Daß die Gesandten uns verlassen?
Das danken wir dem Übermut,
Mit dem Rienzi Deutschlands Fürsten
Die römische Kaiserwahl bestritt."

Und was das noch viel schwerer Wiegende ist: Auch der Legat ist deshalb abgereist, der Papst ist nun ins Einvernehmen mit dem Kaiser getreten, die Kirche hat ihre Verbindung mit dem Tribunen gelöst.

Es ist eine alte dramaturgische Regel, das Verhalten der Gegenpartei als erklärlich, wenn auch nicht objektiv, so doch subjektiv gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Ob es uns sympathisch erscheinen soll, ist eine ganz andere Frage. Und es ist ein Zeichen von guter Kunst, wenn dieses Gegenspiel ebenfalls aus dem Charakter des Helden motiviert wird. Für soweit, als die Kirche das Gegenspiel führt, trifft das zu: die Politik des päpstlichen Stuhles kann unmöglich diese hochfliegenden, phantastischen Pläne Rienzis zu den ihrigen machen. So wird uns die zweideutige Antwort des Legaten im ersten Akte hinterdrein begreiflich.

Zu diesem eben ausgeführten Momente der „Überhebung" kommen aber noch weitere als Gründe für den Untergang Rienzis hinzu. Alle sind, obwohl im einzelnen verschieden, doch sowohl durch den Gang der Handlung miteinander verflochten, als auch, und das ist wichtig, im Charakter des Helden übereinstimmend begründet.

Eine weitere „Schuld“ Rienzis liegt zunächst in seinem politisch unzweckmäßigen Verhalten gegen die Nobili. Ihre Vernichtung war politische Notwendigkeit. Daß er ihnen in — wir können ruhig wieder sagen — phantastischer Großmut und Hochherzigkeit verzeiht, ist ein schwerer Fehler. Leute wie die Orsini und Colonna, die er im ersten Akt ganz richtig mit „Banditen“ bezeichnet, durch Großmut zur inneren Umkehr und zur äußeren Unterwerfung bringen zu wollen, muß verfehlt sein. Enthusiastischer Idealismus und Menschenkenntnis vereinigen sich nicht immer. Es ist eine oft zu bemerkende „Einseitigkeit,“ daß der Ideolog im anderen nur sich selber sieht und voraussetzt. Die Folgen dieser Selbsttäuschung sind, daß die angeblich gebändigten Feinde zu neuem Kampfe zurückkehren und in einer abermaligen Schlacht, durch Rienzis Schuld, Ströme von Bürgerblut vergossen werden müssen. Und damit bringt er das Volk gegen sich auf.

Diese Selbsttäuschung, dieses Verkennen der Seelen der anderen ist ferner wieder der Grund des Verhängnisses, das ihm durch Adriano bereitet wird. Ganz trefflich formuliert Petsch dieses Moment in folgendem Satze: „Es bedeutet schon eine Verblendung, wenn Rienzi den Sprossen eines adligen Hauses, aus Rücksicht auf das Liebesglück der Schwester, deren Opfermut er augenscheinlich gar nicht kennt, in seinem Hause duldet und zur Teilnahme an einem Kampf auffordert, der sich gegen den eigenen Vater[15]) Adrianos richten muß . . . ein wahrhaft tragischer Irrtum“ usw. Ein gleicher aber, und schließlich der entscheidendste, ist der, in den er gegenüber dem Volke verfällt. Rienzis Heldenkraft ist stark: Größe und Energie der Gesinnung mischen sich mit persönlichem Mute und Tapferkeit, er ist ein geborener Führer — nur kein Regent. Gegenüber der Allgemeinheit, dem Volke, ist er der gleiche enthusiastische Ideo-

[15]) Daß Adriano der Sohn des Colonna ist, ist eigene Erfindung Wagners.

log, wie gegenüber den Nobili und Adriano. Seine persönliche hohe Auffassung von „Rom" setzt er auch bei den Massen voraus — der verhängnisvollste Irrtum, dessen er sich „schuldig" macht. Er vermag wohl, sie zu „begeistern", sie zu stimulieren und ihnen etwas von seinem Ideenschwunge zu suggerieren; aber doch nur auf kurze Zeit. Wie Adriano zum Mordplane aus Blutrache umschlägt, so auch das Volk vom „Hosiannah" zum: „Kreuzigt ihn!"

Nicht ohne Bedeutung ist es, daß gerade der junge Aristokrat es ist, der verheißungsvoll schon im ersten Akte ausspricht:

„Ich sehe ihn zugrunde geh'n.
„Der Pöbel selbst wird ihn verraten."

und daß gerade dieser Adriano dann das Volk gegen ihn aufstachelt.

In diesen beiden Momenten — Adriano und Volk — liegt aber wiederum ein gemeinsames tragisches, das der Blutschuld und der Sühne: der Tod des Vaters Adrianos und der Bürger ist durch Rienzi verursacht. „Weh' dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat." — Es ist ganz richtig, daß, wie Petsch bemerkt, „das mannhafte Niederkämpfen jedes Rachegedankens gerade ein Ruhmestitel des Helden ist" — aber das bezieht sich nur auf den Helden selbst; er allein überwindet den Gedanken an Blutrache und Blutsuchen für den getöteten, geliebten Bruder. Die andern aber sind nicht so hochherzig, um einer großen Idee willen die persönliche „Verletzung" zu unterdrücken. Und darum wird ihm diese zum Verhängnisse. Freilich, und das ist zu wiederholen, all diese Gründe — „Schuld"-Momente — sind erklärlich, begreiflich, sympathisch.

Was nun die Lösung des tragischen Problems anbelangt, die, nach dem Schema der Tragödie eine „Erhöhung", eine Katharsis, nach Hegels Formel eine „Synthese" ausmachen soll, so liegt diese, wie bemerkt, nicht so offen zutage. Eine historische Synthese, wie sie — wie oben gezeigt — im „Tannhäuser" erfolgt und in dem ursprünglichen Texte

des „Ringes“ ausgesprochen wird, findet äußerlich nicht statt. Im Gegenteil, Rom fällt wieder in seinen alten, furchtbaren Zustand zurück: „Die Nobili hauen auf das Volk ein“, lautet die Schlußbemerkung des Stückes. Der entsetzliche Fluch, den ‚Rienzi‘ auf das „entartete Volk“ schleudert, geht zu unserer Genugtuung in Erfüllung. Das ist die Sühne für den Tribunen. Auch Adriano zahlt durch seinen Tod die Buße.[16])

Die Katharsis vollzieht sich im Helden selbst. Zunächst überkommt ihn (V, 2) die Erkenntnis vom Scheitern seines ganzen hohen Lebenswerkes. Er hat das Mißlingen seines Strebens, die Enttäuschung seiner Ideale erlebt. „Ermiß denn meinen Schmerz, da ich entsagen — — — soll.“ Verzweiflungsvolle Resignation soll das schließliche Resultat all seines Lebenskampfes werden. Noch klammerte er sich in dem Gebete an eine letzte Hoffnung:

„O Gott, vernichte nicht das Werk,
Das dir zum Preis errichtet steht!“

[16]) Über die Figur des Adriano sei eine kritische Bemerkung verstattet. So groß er angelegt ist — er ist ein völlig ausgebildeter dramatischer Gegenheld mit eigener, innerer Entwicklung —, so bietet er doch in seiner komplizierten Konstruktion von Liebhaber, Sohn, Politiker, von Tugendmensch, Idealist und Rachedämon als eine Charakter-Komposition von allen möglichen großen Motiven, ein Viel zu Viel, wenn er als Frauenrolle wirken soll. Daß ihn Wagner für Frauenstimme schrieb, ist und bleibt, meiner Meinung nach, ein Fehler. Beethovens Fidelio, Glucks Orpheus, aber vor allem sein Ideal weiblicher Künstlerschaft, die Schröder-Devrient, mögen ihn dazu veranlaßt haben.

Aber ein so schwieriger, aus einem Konflikt in den andern stürzender Charakter läßt sich als männliche Rolle durch eine weibliche Darstellerin kaum sinnlich zum Ausdruck bringen. Die physiologischen und psychologischen Geschlechtsunterschiede lassen sich auch durch die beste Kunst nicht bis zu dieser Grenze überbrücken. So ideal die Figur gedacht ist, in der realen künstlerischen Wirklichkeit der Bühne muß sie ein Manko bringen. Hier ist Wagner doch wohl zu viel Poet, zu wenig Dramatiker gewesen.

Allein bereits in der nächsten Szene mit der Schwester kommt er zu der Einsicht, daß, nachdem ihn Kirche, Volk und jeder Freund verlassen, sein Werk „bald vollendet ist." „Ich sei das Opfer", zu ihrem eigenen Glücke will er sich von der Schwester scheiden.

Liegt in dieser Erkenntnis nicht ein Stück Selbsterkenntnis? Ein Begreifen des eigenen Irrtums, der eigenen Fehler — eine „läuternde" Erlösung aus der eigenen „Einseitigkeit"? Zu dieser tritt dann die Erhöhung" erst hinzu: der Heroismus der Schwester. Sie verzichtet auf ihr Liebesglück, um des Bruders Schicksal zu teilen. Das geschieht nicht nur aus rein geschwisterlicher Liebe, sondern aus der innigsten Geistesgemeinschaft:

„Mein Bruder, ja, noch kenne ich die Lehren,
„Zu denen du mich schwaches Weib erzogst:
„Du machtest mich zu einer Römerin, — — — —"
„Ich sei die letzte Römerin."

Dies bildet gewissermaßen eine Verklärung. Nein, er war kein bloßer Phantast, der, Unmögliches wollend, nun gescheitert ist. Sein „Rom" ist kein purer Begriff gewesen, er hat gewirkt. Nicht arm, einsam, bis ins Innerste enttäuscht, stirbt der Held, eine innige große Seele hat ihn verstanden, in diesem Verstehen die Welt überwunden; nicht aus Mitleid wissend, sondern aus Wissen mitleidsvoll mitleidend. Das muß ihn aufrichten, zu einer Höhe führen, von der aus er nun selbst diese Welt innerlich überwinden kann.

Seine Individualität führte ihn zu Berg und zu Tal, zum jubelnden Glückesaufstieg und zum Falle, aus dieser Depression aber nun wieder empor zur inneren, geläuterten Erhöhung. Hier liegt die Synthese, die sich zunächst im Helden selbst vollzieht, aber auch nach außen zu wirken vermag, auch für außen gewonnen ist. Erst von solcher Höhe herab, die dem Erhabenen nicht fernsteht, vermag der Fluch am Schlusse recht zu wirken, ganz anders, als wenn

er von unten herauf geschleudert würde, aus der Tiefe, aus der Vernichtung, aus der Verzweiflung.

Diese Schluß-Synthese vollbringt ein Weib. Es ist wichtig, daß, wie Petsch schreibt, „Irene die überirdische Höhe, auf der schließlich sie und Rienzi stehen, wie der Holländer und Senta, Elisabeth und Tannhäuser, zuerst erreicht und ihren Bruder mit sich fort zieht.“ Es soll auch zugegeben werden, daß das eigentliche Wagnersche Lieblingsthema von der Erlösung des Mannes durch das Weib im „Rienzi“ zum ersten Male folgerichtig durchgeführt wird.

Ich kann mich nur damit nicht einverstanden erklären, daß diesem Momente zu viel Gewicht beigelegt wird und in ihm etwa das gesamte tragische Problem gesehen werden soll. Wenn auch Petsch noch besonders betont, daß „Rienzi“ darum noch nicht mit dem „Holländer“ oder dem „Tannhäuser“ auf eine Linie gestellt werden darf, so würde die Figur der Irene doch weit überschätzt werden, wenn man sie über Rienzi hinaus sublimiert und sie allzunahe an Senta oder gar Elisabeth heranrücken würde. Die „Erlösung durch das Weib“ ist nicht etwa das Hauptthema des Rienzi-Problems, sondern nur eine Zutat. Jenes bleibt für sich bestehen, es ist das rein politisch-menschliche des „Volks-Tribunen“. Sonst müßte die Handlung auch ganz anders zugeschnitten sein, Irene in ihrem Verhältnisse zum Bruder bereits in den vorhergehenden Akten viel mehr hervortreten, dieses Verhältnis die Haupthandlung bilden.[17])

* * *

[17]) Ich kann deshalb auch Petsch nicht beistimmen, wenn er sagt: „Es sind die eigentlich liebenswürdigen, nicht den Helden, sondern den Menschen charakterisierenden Züge seines Wesens, aus denen sein tragischer Untergang erfolgt.“ Die Handlungen, an denen R. zugrunde geht, sind die des „Helden“ — und eines Helden im besten Sinne des Wortes, nicht nur die eines liebenswürdigen Menschen, der etwa bis zum Schlusse bloß „liebenswürdig“ bliebe, bis ihn ein überlegenes, heroisches Weib erlöse.

Berücksichtigen wir, zum Abschlusse unserer Betrachtung, noch die äußere Form der Tragödie, deren Struktur und Architektonik, so wird uns auch dabei die Meisterhand offenbar werden, insoweit unsere gedrängte Darstellung dies aufzuweisen vermag.

Die Technik der Form ist durchaus nicht von bloß äußerem ästhetischen Werte. Von ihr hängt nicht minder viel Wirkung ab, wie von dem inneren Ideengehalte und dessen problematischer Fassung. Der „Aufbau" des Dramas setzt vor allem den wichtigsten psychologischen Hebel der speziellen ästhetischen Wirkung der dramatischen Kunst in Bewegung, den der Spannung. Je reizvoller er dies vermag, um so kunstvoller ist seine Architektonik. Schon der allgemeine Gang von Handlung und Gegenhandlung wird nach Spannungswirkungen eingerichtet, im Aufwärts und Abwärts, im Hin und Her, im Für und Wider, in „Getrost"- und „Bang"-Spannung in steter Folge, Abwechslung und Steigerung. Die alte Tragödie wußte das im großen, wie im kleinen feinstens durchzuführen: Schillers „Kabale und Liebe" ist ein klassisches und Meistermuster solcher Anlage, jeder einzelne Akt, fast jede einzelne Szene ist ein Drama für sich, mit Aufstieg, Kulmination, Umschwung und Ausgang; je mehr die Wage schwankt, um so lebhafter wird unser Interesse. Alle Partial-Schwankung muß aber wiederum ein wohlabgewogenes Glied des Ganzen sein. Und ferner: Die Szenen mit ihren Unterschieden von Lebhaft und Ruhig, von energischer, wildbewegter Handlung und intimer Reflexion, von Einzel-Dialogen, Monologen und Massenauftritten müssen untereinander sowohl im Verhältnisse eines wohltuenden Kontrastes, wie der sich steigernden Wirkung stehen.

Was uns im Meisterdrama gleichsam als eine einfache, sich von selbst ergebende Folge erscheint, ist in Wahrheit ein Resultat feinster Kunst, der Intuition oder der Erwägung; und die Kunst wird um so größer sein, je einfacher, natürlicher sie erscheint.

Diese Kunst der Szene, die der echten „Theatralik“ hat Wagner beherrscht wie vor ihm nur Shakespeare und Schiller. Wer den „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ daraufhin der dramaturgischen Analyse unterzieht, wird dem zustimmen müssen. Allein in diesem Werke ging seine Meisterschaft schon die eigenen Wege einer eigenen Form.

Ich erkenne solche Meisterschaft der Technik aber schon im „Rienzi“, wo er sich nur der alten Form des Tragödienschemas bediente.

Schon der erste Akt zeigt einen sorgfältigen Bau. Aus der bereits erwähnten lebensvollen ersten Szene entwickelt sich die Exposition in konsequenter Steigerung. Rienzis erstes Auftreten vor Nobili und Volk versetzt uns in lebhaftes Interesse, in spannende Teilnahme für den Helden. Der Schluß zeigt ihn auf der ersten Stufe des Gelingens: Die Kirche segnet sein Unternehmen, er hat das Volk zur befreienden Tat gewonnen, „Rom“ hat gesiegt. Jubel umbraust ihn. Akt II knüpft an diesen Sieg an. Wir sehen diesen verstärkt durch den Erfolg, den er gebracht hat: das Dankgebet des Helden und die Friedensboten. Es liegt viel Bedeutung in dieser poetischen Szene, die auch dem Dichter selbst die liebste war.

Erst n a c h diesem Ruhepunkte auf dem Erfolge setzt die Gegenhandlung ein, die Aussicht auf eine Wendung ins Gegenteil. Es ist eine alte Norm der dramatischen Technik, und sie beruht auf der Spannung, daß bei allem Aufschwunge und anscheinend glücklichem Vorwärtsschreiten des Heldenschicksals bereits von Anfang an die Andeutung von einem Schicksalswechsel gegeben wird. Der Umschwung darf nicht überraschen, er muß bereits geahnt, gefürchtet werden. Eine Wolke muß bereits über dem Haupte des Helden schweben, noch während er im Siegeslaufe aufwärts steigt. Aber die Wolke muß erst allmählich wachsen, es muß auch hier Steigerung der Anschauung geben. Zuerst nur eine schwache Andeutung vom Widerspiel, dann später eine gewichtigere Mahnung.

So finden wir im „Rienzi“ bereits im ersten Akte eine solche Andeutung in jenen Worten Adrianos zu Irene:

„Ich sehe ihn zugrunde geh'n,
„Der Pöbel selbst wird ihn verraten,
„Ihn zücht'gen wird der Nobili, —“

Dies Wenige ist ökonomisch wichtig. Es genügt, um die Spannung vorzubereiten, und es ist zu beachten, daß es nicht zu dem Helden selbst gesprochen wird. Im zweiten Akte tritt nun die Steigerung, die Verstärkung ein: Adrianos Befürchtung wird durch die Äußerung der Nobili bestätigt:

„Der Pöbel, pah!
„Rienzi ist's, der ihn zu Rittern macht;
„Nimm ihm Rienzi, und er ist, was er war.“

Und sie beschließen, ihn zu ermorden, mit 400 Lanzen in die Stadt zu dringen, sein Reformwerk zu vernichten. Die Gegenhandlung wird nun deutlich sichtbar, sie dient zugleich als Kontrastwirkung, um die nachfolgende weitere Stufe aufwärts, den zweiten Sieg Rienzis über die Feinde, in ihrer Wirkung zu steigern.

Aber innerhalb dieser Gegenhandlung selbst ist wiederum Spannung, Spannungslösung, Kontrast und Steigerung, denn die Gegenhandlung selbst erfährt für sich wiederum eine Gegenwirkung: Adriano tritt dem Vater entgegen, hält ihm Widerpart und droht mit Verrat. So muß die Contremine selbst eine Contremine erleben, einen dramatischen Kampf und Konflikt bestehen, bis sie die Oberhand behält, ihr Plan bestehen bleibt. Es ist zu beachten, daß Adriano in dem dramatischen Konflikte, den sein kurzer Monolog kundgibt, zu keiner Entscheidung kommt, also das Resultat in der Schwebe bleibt. Und dadurch bleibt für den Zuschauer eine Generalspannung bestehen.

Die Handlung aber kehrt zum Ausgangspunkte zurück, zum Erfolge. Rienzi feiert das Fest des Sieges, des Glückes, der Befreiung. Nur wir Zuschauer wissen, daß heimlich der Mordstahl auf ihn lauert — oder wird ihm Adriano das Komplott entdecken? — Jedenfalls, wir sind

in einer zwiespältigen Vorstellung zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir wissen. Aber sichtbar strahlt über dem Helden die Sonne des Glückes, unsichtbar nur drohen die Schatten.

Das ist echte, beste tragische Technik. Das Heldenglück steigert sich weiter: die Bürger Roms huldigen Rienzi, und die Gesandten fremder Staaten begrüßen ihn. Und diese neue Höhe wird der Boden seiner tragischen Schuld. Hier nun erfolgt der Umschwung, der erste Schritt zum Verhängnisse durch die Vorladung der deutschen Fürsten.

Wenden wir uns nun dem Feste zu, der Feier äußeren Erfolges und Glückes, so beherrscht uns eine doppelte Spannung: die Generalspannung von Rienzis Geschick überhaupt, die Partialspannung in betreff des Mordplanes. In äußerst geschickter Weise ist diese letztere noch dadurch gesteigert worden, daß noch vor der Ausführung Adriano dem Tribun eine Warnung zuteil werden läßt — Rienzi aber erwidert, er sei durch einen verborgenen Panzer geschützt. Dieses Moment ist schon als technischer Kunstgriff interessant genug: die Spannung erhält einen neuen Reiz dadurch, daß ihr Vorstellungsinhalt umgekehrt wird. Wir fragen in der Spannung stets anteilsvoll und mitfühlend: „Was wird?“ Zuvor stand unsre Vorstellung so: Wird das Attentat gelingen? Was wird aus dem Helden? Jetzt aber, wo wir wissen, daß Rienzi geschützt ist, wir also nicht mehr für ihn zu bangen brauchen, kehrt sich das Interesse um in die Frage: Was wird aus der Gegenpartei? Was wird aus den Attentätern? Und das leitet über zu dem Folgenden. Während des Waffentanzes geschieht das Attentat, wird aber vereitelt, und die Täter werden verhaftet.

Hier nun setzt das weitere Motiv der tragischen Schuld ein. Das Verhängnis wächst, die Schatten werden dunkler. Erinnern wir uns noch, daß die erste Andeutung vom Untergange des Helden in Adrianos Bemerkung gegeben war, daß auf das Volk kein Verlaß wäre. Und jetzt, gerade als er Adriano nachgibt, erscheint der erste Konflikt mit dem

Volke. Es stellt sich ihm entgegen — es verlangt den Tod der Nobili. Aber Rienzi überwindet auch diese Gegenhandlung — verstärkt ist seine Position, wieder ist ein Aufschwung genommen.

Heilrufe schließen darum diesen Akt, die Hymne: „Rienzi, dir sei Preis und Heil" umjubelt ihn.

Aber trotz aller gesteigerter äußerer Triumphe ist auch die tragische Andeutung vermehrt: Wir glauben nicht, daß die begnadigten Nobili nun Ruhe halten werden, wir fürchten, daß das Volk unzufrieden wird. Wir rechnen mit der Möglichkeit, daß es von ihm abfällt. Sie künden wiederum Rache an, und die Freunde Rienzis, Baroncelli und Cecco, bestätigen das und sprechen sich zugleich gegen die Maßnahmen Rienzis aus. Wir haben es hier in diesem zwiespältigen Eindrucke mit einer sogenannten dramatischen Überleitung zu tun, die Wagner bewußt als technisches Prinzip zu verwenden pflegt.

Im „Lohengrin" z. B. am Schlusse des zweiten Aktes findet eine ähnliche statt, doch nur in musikalischem und mimischem Ausdrucke.[18])

---

[18]) Elsas Treue hat Ortruds Einflüsterungen überwunden: „Hoch über allen Zweifels Macht soll meine Liebe stehen" — das ist das Resultat des dramatischen Konfliktes, die Erhöhung. Und mit Lohengrin wendet sie sich dem Münster zu. Da trifft ihr Blick noch einmal den der Ortrud. Sie schauert zusammen, und unten im Orchester klingt schauer- und bedeutungsvoll das Frage-Motiv. Das beides wirkt wie ein böses Omen. Äußerlich hat zwar die Treue in Elsa gesiegt, aber tief im Innern ist ein Stachel des Zweifels, des Mißtrauens zurückgeblieben. Wird diese Treue Bestand haben? Das ist die Frage, die in uns zurückbleibt. Und somit ist eine Spannung erhalten, die überleitet zum Kommenden, zum 3. Akt.

Als man diese Überleitung in Mimik und Musik bei der ersten Aufführung des Lohengrin in Weimar nicht gebracht hatte, geriet Wagner in große Aufregung und schrieb darüber eingehend an Liszt. Würde dies weggelassen, bemerkte er mit Recht, so würde ja das Stück schon nach dem zweiten Akte zu Ende, die weitere Fortsetzung in einen Akt III gar nicht motiviert sein.

Im III. Akte, der die Peripetie bringt, erreicht der Held die letzte Höhe, erscheint der kritische Punkt und senkt sich die Handlung bereits dem Falle zu. Begann der II. Akt mit der Fortsetzung des Erfolges, des Fortschrittes des Heldengeschickes, so entspricht es wiederum der inneren Aufgabe dieses Aktes, an die Gegenhandlung anzuknüpfen, das in der Überleitung Angedeutete weiterzuführen. So sehen wir denn: das Volk ist in Erregung und Tumult, denn die Nobili sind eidbrüchig geworden, haben die Stadt verlassen und drohen mit Krieg. Rienzis Freunde, Baroncelli und Cecco, sind bereits gegen den Tribun eingenommen: „Es ist zum Rasen! — Ha, wie zur Unzeit kam die Milde! Wir büßen sie mit unserm Blut!“

Der zweite Konflikt mit dem Volke ist da, und zwar verstärkt. Die Wolke des Schicksals ist jäher, dunkler heraufgezogen, schon läßt sich aus ihr das Grollen fernen Donners vernehmen:

„Tribun! Du freveltest an uns,
„Da Gnade du vor Recht geübt!“

Aber noch einmal gibt es einen Umschwung! Rienzi reißt sie alle mit sich fort — zum Kampfe! Und der ist wiederum siegreich! Wiederum bricht die Sonne durch das Gewölk hervor und strahlt über dem Haupte des Helden. — Ich verkenne nicht, daß der Sieg recht bald eintritt. Kaum sind sie hinausgezogen mit rauschender Marschmusik, da tönen auch schon die Siegesfanfaren. Zwischen beiden Ereignissen liegt nur die Szene zwischen Adriano und Irene, und das Gebet der Frauen. Das mutet uns heutzutage weniger dramatisch an, als theatralisch, als opernhaft. Denn wir empfinden jetzt in der dramatischen Kunst realistischer. Die neuere Technik würde hier einen Abschnitt der Handlung fordern, einen Aktschluß, ein Fallen des Vorhanges. Aber direkt falsch, unkünstlerisch ist jene Technik doch auch nicht; denn die künstlerische Darstellung im Drama hat ein Recht, auch die Natur des zeit-

lichen Geschehens zu modifizieren, zu idealisieren. Ohne dies würde kaum ein Drama möglich sein.

Adrianos nun folgende Soloszene aber ist mehr als eine Arie, sie ist ein vollständiger dramatischer Monolog. Der Held der Gegenhandlung offenbart hier keine lyrisch-musikalische Stimmung, sondern entwickelt den innern Konflikt seines Charakters, aus dessen Lösung dann die Entscheidung für die Gesamthandlung folgt. Und ein s o l c h e r Monolog wird stets in der dramatischen Kunst sein Recht behaupten, mag auch eine naturalistische Schule noch so viel törichte Einwände dagegen bringen.

In dem nun folgenden Konflikte zwischen Rienzi und Adriano liegt der kritische Punkt der Peripetie. Noch einmal beschwört er den Tribun, das Leben des Vaters zu erhalten. Jetzt darf Rienzi keine Gnade mehr walten lassen — und damit überliefert er sich der Rache des jungen Patriziers. „Nun denn, nimm, Schicksal, deinen Lauf"! — Indem wir die Liebesszene zwischen diesem und Irene, die nur zur Verstärkung des Konfliktes in Adriano dient, im einzelnen übergehen, schließen wir gleich an das Wort Adrianos an, der beim Anblicke des Siegeszuges, der den Tod des Vaters bedeutet, in die Worte ausbricht: Ha, großer Gott! So ist's entschieden." — Das ist die Peripetie! Die Handlung neigt sich; Rienzi ist dem Adriano verfallen.

Und gerade das ist echte tragische Ironie, daß hier der heimkehrende Tribun auf seiner höchsten, letzten Schicksalshöhe sich zeigt. Die Strahlen der Sonne sind um so blendender: die Siegeshymne von Volk, Frauen und Priestern umbraust ihn:

„Auf! Streuet Blumen! Jubel töne!
„Er gelte eurem Heldentum!"

Und Rienzi selbst weidet sich noch einen Moment im Hochgefühle des Errungenen:

„Heil, Roma, dir! Du hast gesiegt."

Auf dem letzten Höhepunkte ist ein Innehalten, eine Ruhe. Das Glück will sich austönen, in einer Fermate genießend sich erschöpfen. Aber von nun an neigt sich die Wage, fällt die Handlung auch um so rascher. Adriano wendet sich mit einem Fluche von ihm ab, die Getreuen grollen ihm ob des Blutvergießens, und er selbst wird tief erschüttert — der Frohsinn, das Heldenglück ist von ihm gewichen. Wohl deutet sich eine Schluß-Erhöhung an in seinem Hinweis auf den Sieg — aber wir fühlen es, es ist ein verhängnisvoller Reif gefallen auf dessen Frucht.

Der IV. Akt hat die Aufgabe, den Schicksalsumschwung fortzusetzen, die sich senkende Wage so mit Ereignissen zu beschweren, daß die Katastrophe zur unausbleiblichen Notwendigkeit wird. Es fällt nacheinander Gewicht zu Gewicht auf die niedersinkende Schale. Volk und die ehemaligen Freunde des Tribunen treffen sich zur Nachtzeit vor dem Lateran als Malcontents. Man hört: die durch die Hybris des Tribunen beleidigten Gesandten Deutschlands haben Rom verlassen, ebenso der Legat. Aber: der Tribun ist ein „Verräter“. Er hat aus eigensüchtigem Interesse damals Gnade für Recht walten lassen, denn er suchte mit den Colonnas ein Familienbündnis. So wird auch die übliche Liebesgeschichte als dramatisches Motiv mit für den Schicksalsgang des Helden verwertet.

Das Volk ist auf dem Wege, von Rienzi abzufallen:

„Ha, Baroncelli, stell' uns Zeugen!“

Und nun fällt das Zentnergewicht hernieder: Adriano selbst ist dieser Zeuge. Das Resultat ist: Rache! Tod des Tribunen! Das Volk ist von ihm abgefallen, hat seinen Sturz beschlossen.

Sogleich folgt das zweite entscheidende, schwere Gewicht: der Bann der Kirche. Die Pforten des Laterans öffnen sich, der Legat verkündet:

„Du aber bist verflucht,
„Im Bann ist, wer dir treu!

Damit ist das Los geworfen und entschieden

Aber die Technik einer gut aufgebauten Handlung verwendet bei solcher Schicksalsfolge noch das sogenannte retardierende Moment. Es bedeutet das nichts anderes, als daß der Faden nicht glatt abrollt, sondern durch Gegenwirkung noch aufgehalten wird. Die Linie geht nicht gerade nach unten, sondern im Bogengang; sie führt wiederum aufwärts, gleichsam wieder zu Höhen empor, einen Schein neuer Hoffnung weckend.

Dieses formale Moment ist nichts weiter als wieder eine besondere Anwendung des ästhetisch-psychologischen Prinzips der Spannung. Aber seine Handhabung erfordert eine gewisse Meisterschaft. Schon G. Freytag hat darauf hingewiesen, daß die architektonische Konstruktion der fallenden Handlung viel mehr Kunst erfordert als die der aufsteigenden.

Eine besondere Feinheit der künstlerischen Komposition zeigt sich aber darin, daß das retardierende Moment sich mehrmals wiederholt, und zwar in gradueller Abstufung. Je mehr sich die fallende Handlung der Katastrophe nähert, um so schwächer wird dies dem Schicksale widerstrebende Moment, um so geringer die Hoffnung auf einen günstigen Ausgang. Zuletzt bewegt es sich nur wie eine matte, im Ersterben noch einmal aufwallende Welle empor. Diese Proportionalität ist psychologisch im Widerspiel der Vorstellungswerte des Tragischen begründet. Sie dramatisch anschaulich und fühlbar zu machen, ist eine wichtige Aufgabe feiner Regiekunst. Wir finden nun auch dies Moment im 4. Akte des „Rienzi“ klar und sicher verwandt.

Als Adriano bereit ist, Rienzi zu ermorden, bringt ihn die Erscheinung Irenes zur Umkehr. Als die Freunde und das Volk abgefallen sind, vermag es die feurige Ansprache des Tribunen, sie wankend zu machen:

> „Die Verschworenen sind wie geschlagen, sie drücken durch Gebärden ihre Beschämung und Verlegenheit aus“,

sagt die Anweisung.

Erst die kirchliche Bannverkündung bringt den abermaligen Umschwung und damit das definitive Resultat.

Und eine weitere Retardierung erfolgt auf die leidenschaftliche Szene zwischen Adriano und Irene. Die Schwester wendet sich vom Geliebten ab, in Treue dem Bruder zu. Das gibt sogar noch eine letzte Schlußerhöhung: Rienzi zieht gerührt seine Schwester an die Brust: „Irene, du? Noch gibt's ein Rom!“ — Sie zündet eine neue, schwache Hoffnung in ihm an, und damit gibt sie zugleich eine Überleitung zum letzten Akt, zu jener Lösung des Rienzi-Problems.

Der V. Akt hat die Katastrophe zu bringen; aber eine gute Technik operiert nicht nur mit dieser äußeren Tatsache, sie bietet noch andere Momente dar. Wenn der Held zugrunde geht, sollen auch wir mit seinem Schicksale eine gewisse Aussöhnung empfinden. Darum kommt in das der Katastrophe oft ein sanftes Ausklingen, werden hier besonders gern Momente des Rührenden, des Stimmungsvollen verwandt. Man erinnere sich an Vater Miller in „Kabale und Liebe“. Und darum ist das ergreifende Heldengebet gerade an diesen Platz, zu Anfang des letzten Aktes, gesetzt. Und das Resultat ist eine Erhöhung für ihn: der Heldensinn Irenes beglückt ihn. Hier wird das ausgeführt, was in der Überleitung des 4. Aktschlusses angedeutet war. Aber noch ein retardierendes Moment kommt hinzu, das letzte. Die Schwester bewirkt in ihm das Aufflackern einer letzten Hoffnung, einen letzten Versuch zur Tat:

„Es sei! Noch einmal will ich mich denn zeigen,
„Noch einmal tönen soll mein Ruf,
„Zu wecken Rom aus seinem Schlaf.“

Die Retardierung ward immer matter, sie verklingt gegenüber der drohenden Wucht der Katastrophe. Und dann tritt diese ein, die endliche Synthese und Verklärung des Helden bringend, in einer vollen, großen theatralischen Massenszene, während die innere Lösung des Heldencharakters sich im intimen Zusammensein mit der Schwester vollzog. —

Ich möchte mit dem Wunsche schließen, daß das Drama „Rienzi“ bald eine Auferstehung feiere, es wird einfach durch sich selbst seinen vollen Wert offenbaren.

Auf dem modernen Opernmarkt herrscht Ebbe, das Angebot ist schwach. Aus Repertoireinteressen wird zu „Ausgrabungen“ gegriffen. Wer hätte gedacht, daß „Hoffmanns Erzählungen“ wieder Siegeszüge erleben würden? Faute de mieux!

Man hat sich daran gewöhnt, die anderen großen Dramen Wagners an besonderen Tagen, gleichsam als Festspiele, ungestrichen aufzuführen. Eine ernste, verständnisvolle „Festspiel“-Aufführung des „Rienzi“ mit dramaturgisch sorgfältig ausgearbeiteter Regie würde uns in dem alten Werke ein neues großes zurückgeben.

Richard Wagner über „Lohengrin“.

Aussprüche des Meisters über sein Werk.

Zusammengestellt
von
Erich Kloss.

I. Entstehung des Werkes[1]).

Stoff mit Tannhäuser zugleich gefunden.

Das mittelhochdeutsche Gedicht vom „Sängerkriege“ ist, wie bekannt, unmittelbar mit einer größeren epischen Dichtung „L o h e n g r i n“ in Zusammenhang gesetzt; auch diese studierte ich, und hiermit war mir mit e i n e m Schlage eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen. . . .

[1]) Die in Klammern stehenden Zahlen gelten für die 1. Auflage der „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ (Leipzig, 1871 bis 1883), nach der im allgemeinen zitiert wird.

Gleichwohl muß ich hier bezeugen, daß damals, als ich im Zusammenhange mit dem „Tannhäuser“ den „Lohengrin“ zuerst kennen lernte, diese Erscheinung mich wohl rührte, keineswegs mich aber zunächst schon bestimmte, diesen Stoff zur Ausführung mir vorzubehalten. Nicht nur, weil ich zunächst vom „Tannhäuser“ erfüllt worden war, sondern auch, weil die Form, in der „Lohengrin“ mir entgegentrat, einen fast unangenehmen Eindruck auf mein Gefühl machte, faßte ich ihn damals noch nicht schärfer in das Auge. Das mittelalterliche Gedicht brachte mir den „Lohengrin“ in einer zwielichtig mystischen Gestalt zu, die mich mit Mißtrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllte, den wir beim Anblick der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und in den Kirchen katholischer Länder empfinden. Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des „Lohengrin“ wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kraft gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythos in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist. (IV, 332, 353/4.)

Mythos: Zeus und Semele.

Auch „Lohengrin“ ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrtum ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keiner der bezeichnendsten und ergreifendsten Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigentümlich an; er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigentümlichkeit gemodelt. Wie der Grundzug

des Mythos vom „Fliegenden Holländer“ im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist; wie derselbe Odysseus in seinem Loswinden aus den Armen der Kalypso, seiner Flucht vor den Reizungen der Kirke und seiner Sehnsucht nach dem irdisch vertrauten Weibe der Heimat die dem hellenischen Geiste erkenntlichen Grundzüge eines Verlangens ausdrückte, das wir im „Tannhäuser“ unendlich gesteigert und seinem Inhalte nach bereichert wiederfinden: so treffen wir im griechischen Mythos, der an und für sich noch keineswegs ältesten Gestalt desselben, auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht „Zeus und Semele?“ Das ätherische Gebiet, aus dem der Gott herab nach dem Menschen sich sehnt, dem Hellenen war es noch das wolkige Reich des Blitzes und des Donners, aus dem der lockige Zeus sich herabschwang, um mit kundigem Wissen Mensch zu werden. Dem Christen zerfloß der blaue Himmel über ihm in ein unendliches Meer schwelgerisch sehnsüchtigen Gefühles, in dem ihm alle Göttergestalten verschwammen, bis endlich nur sein eigenes Bild, der sehnsüchtige Mensch, aus dem Meere seiner Phantasie ihm entgegentreten konnte. Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde. Einst, so ging die Sage, war, von einem Schwane im Nachen gezogen, im Scheldelande ein wonniger Held vom Meere her angelangt: dort habe er die verfolgte Unschuld befreit und einer Jungfrau sich vermählt; da diese ihn aber befrug, wer er sei und woher er komme,

habe er wieder von ihr ziehen und alles verlassen müssen. — Warum diese Erscheinung, als sie mir in ihren einfachsten Zügen bekannt ward, mich so unwiderstehlich anzog, daß ich gerade jetzt, nach der Vollendung des „Tannhäuser“, nur noch mit ihr mich befassen konnte, dies sollte durch die nächstfolgenden Lebenseindrücke meinem Gefühle immer deutlicher gemacht werden. (IV, 354—357.)

Plan. Eigentümlichkeit des Gegenstandes.

Sogleich nach dem Schlusse der Arbeit am „Tannhäuser“ war es mir vergönnt, zu meiner Erholung eine Reise in ein böhmisches Bad zu machen. Hier, wie jedesmal, wenn ich mich der Theaterlampenluft und meinem „Dienste“ in ihrer Atmosphäre entziehen konnte, fühlte ich mich bald leicht und fröhlich gestimmt; zum ersten Male machte sich eine meinem Charakter eigentümliche Heiterkeit, auch mit künstlerischer Bedeutung merklich bei mir geltend. Schnell erfand und entwarf ich den Plan meiner „Meistersinger“. Kaum hatte ich ihn niedergeschrieben, so ließ es mir aber auch schon keine Ruhe, den ausführlicheren Plan des „L o h e n g r i n“ zu entwerfen. Es geschah dies während desselben kurzen Badeaufenthaltes, trotz der Ermahnungen des Arztes, mit derlei Dingen mich jetzt nicht zu beschäftigen. Eine besondere Bewandtnis mußte es damit haben, daß ich gerade jetzt so schnell von dem erquicklichen kleinen Ausfluge in das Gebiet des Heiteren in die sehnsüchtig ernste Stimmung zurückgetrieben ward, mit der ich den „Lohengrin“ zu erfassen so leidenschaftlich mich gedrängt fühlte. Ist es mir aus dem Innersten meiner damaligen Stimmung erklärlich, warum ich von jenem Versuche so plötzlich und mit so verzehrender Leidenschaftlichkeit auf die Gestaltung des Lohengrinstoffes mich warf, so leuchtet mir jetzt aus der Eigentümlichkeit dieses Gegenstandes selbst auch ein, warum gerade e r so unwiderstehlich anziehend und fesselnd mich einnehmen mußte. (IV, 349—353.)

Sehnsucht aus der Höhe.

Ich war mir meiner vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch in einer Weise bewußt geworden, daß ich zunächst einzig aus dem Gefühle dieser Einsamkeit und aus der sehnsüchtig schwärmerischen Stimmung, wie sie aus dem Gefühle jener Einsamkeit entstand, wiederum die Anregung und das Verlangen zur Mitteilung an meine Umgebung schöpfen konnte. Im „Tannhäuser" hatte ich mich aus der frivolen, mich anwidernden Sinnlichkeit der modernen Gegenwart herausgesehnt; auf die ersehnte Höhe des Reinen, Keuschen hatte ich mich durch die Kraft meines Verlangens nun geschwungen: ich fühlte mich außerhalb der modernen Welt in einem klaren, heiligen Ätherelemente, das mich in der Verzückung meines Einsamkeitsgefühles mit den wollüstigen Schaudern erfüllte, die wir auf der Spitze der hohen Alpe empfinden, wenn wir, vom blauen Luftmeer umgeben, hinab auf die Gebirge und Täler blicken. Solche Spitzen erklimmt der Denker, um auf dieser Höhe sich frei, „geläutert" von allem „Irdischen", somit als höchste Summe der menschlichen Potenz zu wähnen: er vermag hier endlich sich selbst zu genießen, und bei diesem Selbstgenusse, unter der Einwirkung der kälteren Atmosphäre der Alpenhöhe, endlich selbst zum monumentalen Eisgebilde zu erstarren, als welches er, als Philosoph und Kritiker, mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet. Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnlich-menschliche gewesen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines bestimmten Lebens der modernen Gegenwart. Mich wärmte auch auf jener Höhe der Sonnenstrahl der Liebe, deren wahrhaftigster Drang mich einzig aufwärts getrieben hatte. Gerade diese selige Einsamkeit erweckte mir, da sie kaum mich umfing, eine neue, unsäglich bewältigende Sehnsucht, die Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe,

aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung. Von dieser Höhe gewahrte mein verlangender Blick — das Weib, das Weib, nach dem sich der fliegende Holländer aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehnte; das Weib, das dem Tannhäuser aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies, und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog. (IV, 360—362.)

Lohengrin sucht das Weib, das an ihn glaubt.

Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte, das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren — oder richtiger gesagt: erhöhten — Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm — als einem Unverstandenen — anbetungsvoll demütig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe, verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts anderes werden und sein als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der

verräterische Heiligenschein der höheren Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt. (IV, 362—363.)

Zweifel am Werke. Tragik der Gegenwart.

Es mußte mir damals und mir selbst heute noch schwer begreiflich erscheinen, wie das Tieftragische dieses Stoffes und dieser Gestalt unempfunden bleiben und der Gegenstand dahin mißverstanden werden konnte, daß Lohengrin eine kalte, verletzende Erscheinung sei, die eher Widerwillen als Sympathie zu erwecken vermöge. Dieser Einwurf ward mir zuerst gemacht von einem mir befreundeten Manne, dessen Geist und Wissen ich hochschätze. An ihm machte ich jedoch zunächst eine Erfahrung, die in der Folge sich mir wiederholt hat, nämlich die, daß beim unmittelbaren Bekanntwerden mit meiner Dichtung nichts anderes als ein durchaus ergreifender Eindruck sich kundtat und jener Einwurf sich erst dann einfand, wenn der Eindruck des Kunstwerkes sich verwischte und der kälteren, reflektierenden Kritik Platz machte. Somit war dieser Einwurf nicht ein unwillkürlicher Akt der unmittelbaren Herzensempfindung, sondern ein willkürlicher der vermittelten Verstandestätigkeit. Ich fand an dieser Erscheinung daher das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrins als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt: sie wiederholte sich an dem Kunstwerk und dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich dartat. Den Charakter und die Situation dieses Lohengrin erkenne ich jetzt mit klarster Überzeugung als den Typus des eigentlichen einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebens-

elementes der modernen Gegenwart. (IV, 363 bis 364.)

In „Wahrheit“ ist dieser „Lohengrin“ eine durchaus neue Erscheinung für das moderne Bewußtsein; denn sie konnte nur aus der Stimmung und Lebensanschauung eines künstlerischen Menschen hervorgehen, der zu keiner anderen Zeit als der jetzigen und unter keinen anderen Beziehungen zur Kunst und zum Leben, als wie sie aus meinen individuellen, eigentümlichen Verhältnissen entstanden, sich gerade bis auf den Punkt entwickelte, wo mir dieser Stoff als nötigende Aufgabe für mein Gestalten erschien. (IV, 365.)

Zur Idee der Trennung. — Sühne für Elsas Vergehen.

Ich habe mein Gedicht . . als unbefangener Fremder angesehen, und seine poetische Absicht spricht sich mir so aus: Die Sühne für Elsas Vergehen kann nur in ihrer Bestrafung liegen, und selten kann ein Vergehen eine konsequentere und somit unerläßlichere Strafe nach sich ziehen, als sie hier in der Trennung ausgesprochen ist: Keine Züchtigung, kein Tod (unmittelbar) kann ihre Strafe sein, — jede andere Strafweise wäre Willkür und müßte empören, nur — die allerdings härteste — die Strafe der Trennung erscheint als die unerläßlichste, und sie kann nicht zu hart erscheinen, weil sie die gerechteste, die folgerichtigste ist. Elsa hat Lohengrin verwirkt, ihr Vereinigtbleiben ist unmöglich, denn als Elsa die Frage an ihn richtet, sind beide bereits geschieden: die Trennung, die Idee der Trennung erschien mir vom Anfange her beim ersten Bekanntwerden mit dem Stoffe als das Eigentümliche, besonders Bezeichnende desselben, und nachdem ich jede andere Möglichkeit einer Lösung durchlaufen habe, komme ich immer deutlicher wieder auf diese Trennung zurück, — die, wenn sie ausfallen sollte, eine totale Umgestaltung des Stoffes verlangen und wohl nur die Beibehaltung der äußersten Äußerlichkeiten desselben gestatten würde. Als

Symbol der Fabel kann ich nur festhalten: die Berührung einer übersinnlichen Erscheinung mit der menschlichen Natur und die Unmöglichkeit einer Dauer derselben. Die Lehre würde sein: Der liebe Gott[2]) täte klüger, uns mit Offenbarungen zu verschonen, da er doch die Gesetze der Natur nicht lösen darf: die Natur, hier die menschliche Natur, muß sich rächen und die Offenbarung zunichte machen. Dies scheint mir der Sinn der meisten jener wundervollen Sagen, die nicht von Pfaffen gemacht worden sind. Wie ging es der Semele mit Zeus? — Nun fragt es sich allerdings, ob mein Gedicht auf dieser Basis der dramatischen, geschlossenen Wirksamkeit fähig ist, und dies war ja auch eigentlich Ihre Sorge. Ich gestehe, daß ich darüber zweifellos bin, wie gewagt es auch sein mag, den ersichtlichen Abschluß einer Handlung aus den Augen zu rücken, wie es hier durch das Fortziehen des Lohengrin geschieht: indes hier muß es gewagt werden, den endlichen Moment der Trennung zur Tat zu erheben, und dies muß dadurch ermöglicht werden, daß wir über den Abschluß des Schicksals beider Getrennten vollkommen im klaren sind. Hier hat mir nun Ihr Zweifel sehr viel genützt, indem er mich dringend darauf hingewiesen hat, Lohengrins Beteiligung an dem tragischen Ausgange deutlicher zu machen, als dies der Fall war.

Lohengrins großen (auch passiven) Anteil an der Entwickelung des Schicksals glaube ich vollkommen genügend festgestellt zu haben: — in seinem ersten Auftreten habe ich nichts geändert — ich darf hier das schöne Vorrecht der Musik nicht schmälern, die hier vollständig ergänzen wird, was der Dichter nur ungern in Worten ausführen muß: die Überraschung bei Elsas Anblick, das unvermutete und schnell entflammte Feuer der Liebe. — In der Entgegnung

[2]) Ich meine: der Christengott. —

(Ich fürchte, bei dieser Gelegenheit viel Unsinn gesagt zu haben: es fehlt mir da recht am Zeug, um mich ausdrücken zu können.)

Lohengrins, als ihn Elsa das zweite Mal nach seiner Herkunft gefragt, will ich auch nichts ändern; er antwortet nach einem ernsten Verweise:

An meine Brust, du süße Reine!
Sei meines Herzens Glühen nah,
Daß mich dein Auge sanft bescheine,

In dem ich all mein Glück ersah.
O gönne mir, daß mit Entzücken
Ich deinen Atem sauge ein;
Laß stets, ach! stets an mich dich drücken,
Daß ich in dir mög' glücklich sein!
Dein Lieben muß mir hoch entgelten
Für das, was ich um dich verließ,
Kein Los in Gottes weiten Welten
Wohl edler als das meine hieß!
Böt mir der König seine Krone,
Ich dürfte sie mit Recht verschmähn;
Das Einz'ge, was mein Opfer lohne,
Muß ich in deiner Lieb' ersehn usw.

Es widersteht mir, hier ebenfalls in Worten mehr anzudeuten, und behalte ich es mir ausdrücklich vor, hier durch die Musik den Ausdruck so zu vervollständigen, daß niemand im Zweifel sein soll, wie Lohengrin zumute ist. Eben dies scheint mir der große Vorzug des vereinigten Ausdruckes des Gedichtes und der musikalischen Komposition zu sein, daß die Menschen, die sich durch ihn aussprechen, in einer gewissen plastischen Unzerflossenheit und Ganzheit sich geben können, die durch zu vieles Nebenher-Motivieren notwendig nur geschwächt werden kann. (Gott weiß, ob ich mich richtig ausdrücke!) — Nachdem ich nun aber Lohengrin ruhig und würdevoll seinen erhabenen Beruf verkünden ließ, soll er nun — statt daß er sich in der früheren Abfassung nur mit schmerzlichem Vorwurfe an Elsa wandte — in größter Ergriffenheit sich folgendermaßen auslassen:

O Elsa! was hast du mir angetan!
Als meine Augen dich zuerst ersahn,
Fühlt ich, zu dir in Liebe schnell entbrannt,

Mein Herz des Grales keuschem Dienst entwandt;
Nun muß ich ewig Reu' und Buße tragen,
Weil ich von Gott zu dir mich hingesehnt,
Denn ach! der Sünde muß ich mich verklagen,
Daß Weibeslieb' ich göttlich rein gewähnt! —

Halten Sie es dazu nun noch für nötig, daß er eines besonderen Gral-Gesetzes erwähne, welches dergleichen Ausschweifungen den Gralsrittern zwar nicht verbiete, aber auch nicht vergönne? Ich sollte meinen, es müßte genügen, wenn man an diesem Lohengrin faktisch die Erfahrung mache, daß die weltlichen Liebesbande streng genommen einem Gralsritter nicht zukommen. (Übrigens erfinde ich in dieser schwankenden Gesetzbestimmung nichts, — es ist ganz in dieser Weise schon von Wolfram angeführt.) Nachdem Elsa nun Lohengrin angerufen hat, sie für ihr Vergehen zu züchtigen, antwortet dieser:

Nur eine Strafe gibt's für dein Vergehen,
Ach, mich wie dich trifft ihre herbe Pein!
Getrennt, geschieden sollen wir uns sehen,
Dies muß die Strafe, dies die Buße sein.
Elsa: Weh mir, wie sollt' es härt're Strafe geben?
Getrennt von dir bleibt einzig nur der Tod!
Lohengrin: Muß göttlich fern des Grales Ritter leben,
Dein Gatte, ach! erlag der Trennung Not. —

Brieflich an Dr. Hermann Franck, Gr. Graupa, 30. Mai 1846.

Beendigung der Komposition.

Mein Leben auf Marcolinis (das Palais Marcolini in Dresden, wo Wagner damals wohnte. D. H.) bekommt mir gut: — immer gesund, habe ich nun noch die zwei Akte meines L o h e n g r i n fertig gemacht, habe die Komposition dieser Oper somit beendet und bin froh und glücklich darüber; denn ich freue mich meiner Arbeit. Geht's in Berlin mit dem Rienzi, wie ich hoffe, so folgt dort der Lohengrin zunächst nach.

An Ferdinand Heine. Dresden, 6. August 1847.

II. Die Dichtung.

Höchste Deutlichkeit in der Ausführung.

Um diese Gestalt ganz nach dem Eindrucke, den sie auf mich gemacht, künstlerisch mitzuteilen, verfuhr ich mit noch größerer Treue als beim „Tannhäuser“ in der Darstellung der historisch-sagenhaften Elemente, durch die ein so außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte. Dies bestimmte mich für die szenische Haltung und den sprachlichen Ausdruck in der Richtung, in welcher ich später zur Auffindung von Möglichkeiten geführt wurde, die nur in ihrer notwendigen Konsequenz allerdings eine gänzlich veränderte Stellung der Faktoren des bisherigen opernsprachlichen Ausdruckes zuweisen sollten. Auch nach dieser Richtung hin leitete mich aber immer nur ein Trieb, nämlich das von mir Erschaute so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung anderer mitzuteilen; und immer war es auch hier nur der Stoff, der mich in allen Richtungen hin für die Form bestimmte. Höchste D e u t l i c h k e i t war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben, und zwar eben nicht die oberflächliche Deutlichkeit, mit der sich uns ein seichter Gegenstand mitteilt, sondern die unendlich reiche und mannigfaltige, in der sich einzig ein umfassender, weithin beziehungsvoller Inhalt verständlich darstellt, was aber oberflächlich und an Inhaltloses Gewöhnten allerdings oft geradenweges unklar vorkommen muß. (IV, 367—368.)

Lohengrin und Elsa. — Das wahrhaft Weibliche.

Erst bei diesem Deutlichkeitsstreben in der Ausführung, entsinne ich mich, das Wesen des weiblichen Herzens, wie ich es in der liebenden Elsa darzustellen hatte, mit immer größerer Bestimmtheit erfaßt zu haben. Der Künstler

kann nur dann zur Fähigkeit überzeugender Darstellung gelangen, wenn er mit vollster Sympathie in das Wesen des Darzustellenden sich zu versetzen vermag. Es gelang mir, mich durch dieses Vermögen so vollständig in dieses weibliche Wesen zu versetzen, daß ich zu gänzlichem Einverständnisse mit der Äußerung desselben in meiner liebenden Elsa kam. Ich mußte sie so berechtigt finden in dem unendlichen Ausbruch ihrer Eifersucht, daß ich das rein menschliche Wesen der Liebe gerade in diesem Ausbruche erst ganz verstehen lernte; und ich litt wirklichen, tiefen — oft in heißen Tränen mir entströmenden — Jammer, als ich nachweislich die tragische Notwendigkeit der Trennung, der Vernichtung der beiden Liebenden empfand. Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des notwendigen Wesens der Liebe willen, — das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann; dieses Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch den Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe gerät, und dies Wesen dem hier noch Unverständnisvollen an ihrem Untergange offenbart; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte, — ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abschoß, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat. — Elsa, das Weib, — das bisher von mir unverstandene und nun verstandene Weib, — diese notwendigste Wesensäußerung der reinsten sinnlichen Un-

willkür, — sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte. (IV, 368 bis 369.)

Dichterische Konzeption.

Mit meinen dichterischen Konzeptionen war ich stets meinen Erfahrungen so weit voraus, daß ich meine moralische Ausbildung fast nur als von diesen Konzeptionen bestimmt und herbeigeführt betrachten kann. Fliegender Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Nibelungen, Wodan, — waren alle eher in meinem Kopf als in meiner Erfahrung.

An Mathilde Wesendonk. Venedig, 19. Januar 1859.

Das allertragischeste Gedicht.

Gestern ergriff mich der Lohengrin sehr, und ich kann nicht umhin, ihn für das allertragischeste Gedicht zu halten, weil die Versöhnung natürlich nur zu finden ist, wenn man einen ganz furchtbar weiten Blick auf die Welt wirft.

Nur die tiefsinnige Annahme der Seelenwanderung konnte mir den trostreichen Punkt zeigen, auf welchen endlich alles zur gleichen Höhe der Erlösung zusammenläuft, nachdem die verschiedenen Lebensläufe, welche in der Zeit getrennt nebeneinander laufen, außer der Zeit sich verständnisvoll berührt haben. Nach der schönen buddhistischen Annahme wird die fleckenlose Reinheit des Lohengrin einfach daraus erklärlich, daß er die Fortsetzung Parsifals — der die Reinheit sich erst erkämpfte — ist. Ebenso würde Elsa in ihrer Wiedergeburt bis zu Lohengrin hinanreichen. Somit erschien mir der Plan zu meinen „Siegern“ als die abschließende Fortsetzung von Lohengrin. Hier erreicht „Sawitri“ (Elsa) den „Ananda“ vollständig. So wäre alle furchtbare Tragik des Lebens nur in dem Auseinanderliegen in Zeit und Raum zu finden; da aber Zeit und Raum nur unsre Anschauungsweisen sind, außerdem aber keine

Realität haben, so müßte dem vollkommen Hellsehenden auch der höchste tragische Schmerz nur aus dem Irrtum des Individuums erklärt werden können: ich glaube, es ist so! Und in voller Wahrheit handelt es sich durchaus nur um das Reine und Edle, das an sich schmerzlos ist. —

An Mathilde Wesendonk. Paris, Anfang August 1860.

Idee. Inhalt.

— ich bleibe dabei, daß mein Lohengrin nach meiner Auffassung die tiefste tragische Situation der Gegenwart bezeichnet, nämlich das Verlangen, aus der geistigsten Höhe in die Tiefe der Liebe, die Sehnsucht, vom Gefühl begriffen zu werden, eine Sehnsucht, welche die moderne Wirklichkeit eben noch nicht erfüllen kann.

An August Röckel. Zürich, 25. Januar 1854.

Das ganze Interesse des Lohengrin beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgange im Herzen Elsas; das Bestehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers hängt einzig von der Entfaltung, von der Frage nach seinem Woher? ab. Aus der innersten Not des weiblichen Herzens ringt sich diese Frage wie ein Schrei los, und — der Zauber ist verschwunden. Sie ahnen, wie eigentümlich dieses tragische Woher? mit dem zuvor von mir bezeichneten theoretischen Warum? zusammenfällt.

(VII. 122.)

Poetischer Grundzug.

Die Periode, seit der ich aus meiner inneren Anschauung schuf, begann mit dem fliegenden Holländer; Tannhäuser und Lohengrin folgten, und wenn in ihnen ein poetischer Grundzug ausgedrückt ist, so ist es die hohe Tragik der Entsagung, der wohlmotivierten, endlich notwendig ein-

tretenden, einzig erlösenden Verneinung des Willens. Dieser tiefe Zug ist es, der meiner Dichtung, meiner Musik die Weihe gab, ohne die alles wirklich Ergreifende, was sie ausübt, ihnen nicht zu eigen werden konnte.

An August Röckel. Zürich, 23. August 1856.

III. Die Charaktere.

Mißverstehen der tragischen Bedeutung.

Es ward meiner Empfindung klar, daß ein wesentlicher Grund zum Mißverständnis der tragischen Bedeutung meines Helden in der Annahme gelegen hatte, Lohengrin steige aus einem glänzenden Reich leidenlos erworbener, kalter Herrlichkeit herab, und um dieser Herrlichkeit und der Nichtverletzung eines natürlichen Gesetzes willen, das ihn willenlos an jene Herrlichkeit bände, kehre er dem Konflikte der irdischen Leidenschaften den Rücken, um sich seiner Gottheit zu erfreuen. Für alle Fälle soll der Sänger des Lohengrin das Wichtigste im Auge haben. Das ist die große Schlußszene des letzten Aktes; ihre Wirkung beruht allein darauf, daß er seine schwierige Aufgabe löst. Im Anfange dieser Szene und bei der Anklage Elsas sei er furchtbar und vernichtend streng, wie ein strafender Gott. Nach seiner Erzählung und seiner Kundgebung von den Worten an: „Ach, Elsa, was hast du mir angetan“ breche aber alle seine göttliche Strenge in dem allermenschlichsten Schmerz zusammen. Die ungeheuerste, herzzermalmendste, schmerzlichste Leidenschaft bis zu seinem Scheiden muß den ganzen erschütternden Gehalt des Schlusses der Oper ausmachen. Nur er kann die rechte Wirkung hervorbringen, niemand anders; alles andre wird sich von selbst machen. Wenn ein Herz unerschüttert bleibt, so ist es seine Schuld. (IV, 366—367; brieflich 1850.)

Charakteristik der Elsa.

In „Elsa“ ersah ich von Anfang herein den von mir ersehnten Gegensatz Lohengrins, — natürlich jedoch nicht den diesem Wesen fern abliegenden, absoluten Gegensatz, sondern vielmehr das andre Teil seines eigenen Wesens, — den Gegensatz, der in seiner Natur überhaupt mitenthalten, und nur die notwendig von ihm zu ersehnende Ergänzung seines männlichen, besonderen Wesens ist. Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußt Notwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt. Durch das Vermögen dieses „unbewußten Bewußtseins“, wie ich es selbst mit Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur — und zwar gerade, als es mich zur treuesten Darstellung ihres Wesens drängte — zu immer innigerem Verständnisse. (VII, 163; IV, 368.)

Charakteristik der Ortrud.

Ortrud ist ein Weib, das — die Liebe nicht kennt. Hiermit ist alles, und zwar das Furchtbarste, gesagt. Ihr Wesen ist Politik. Ein politischer Mann ist widerlich, ein politisches Weib aber grauenhaft: diese Grauenhaftigkeit hatte ich darzustellen. Es ist eine Liebe in diesem Weibe, die Liebe zu der Vergangenheit, zu untergegangenen Geschlechtern, die entsetzlich wahnsinnige Liebe des Ahnenstolzes, die sich nur als Haß gegen alles Lebende, wirklich Existierende äußern kann. Beim Manne wird solche Liebe lächerlich, bei dem Weibe aber furchtbar, weil das Weib — bei seinem natürlichen, starken Liebesbedürfnisse — etwas lieben muß, und der Ahnenstolz, der Hang am Vergangenen somit zum mörderischen Fanatismus wird. Wir kennen in

der Geschichte keine grausameren Erscheinungen als politische Frauen. Nicht Eifersucht auf Elsa — etwa um Friedrichs willen — bestimmt daher Ortrud, sondern ihre ganze Leidenschaft enthüllt sich einzig in der Szene des zweiten Aktes, wo sie — nach Elsas Verschwinden vom Söller — von den Stufen des Münsters aufspringt und ihre alten, längst verschollenen Götter anruft. Sie ist eine Reaktionärin, eine nur auf das Alte Bedachte und deshalb allem Neuen Feindgesinnte, und zwar im wütendsten Sinne des Wortes: sie möchte die Welt und die Natur ausrotten, nur um ihren vermoderten Göttern wieder Leben zu schaffen. Aber dies ist keine eigensinnige, kränkelnde Laune bei Ortrud, sondern mit der ganzen Wucht eines — eben nur verkümmerten, unentwickelten, gegenstandslosen — weiblichen Liebesverlangens nimmt diese Leidenschaft sie ein: und daher ist sie furchtbar großartig. Nicht das mindest Kleinliche darf daher in ihrer Darstellung vorkommen: niemals darf sie etwa nur maliziös oder pikiert erscheinen; jede Äußerung ihres Hohnes, ihrer Tücke muß die ganze Gewalt des entsetzlichen Wahnsinnes durchblicken lassen, der nur durch die Vernichtung andrer oder — durch die eigene Vernichtung zu befriedigen ist.

An Franz Liszt. Zürich, 31. Jan. 1852.

IV. Die Musik.

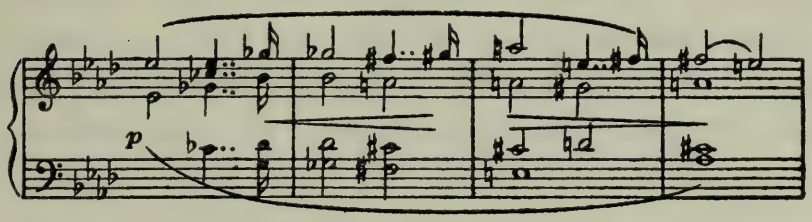
Wie die Fügung meiner Szenen alles ihnen fremdartige, unnötige Detail ausschloß und alles Interesse nur auf die vorwaltende Hauptstimmung leitete, so fügte sich auch der ganze Bau meines Dramas zu einer bestimmten Einheit, deren leicht zu übersehende Glieder eben jene für die Stimmung jederzeit entscheidenden Szenen oder Situationen ausmachten. Keine Stimmung durfte in einer dieser Szenen

angeschlagen werden, die nicht in einem wichtigen Bezuge zu den Stimmungen der andern Szenen stand, so daß die Entwicklungen der Stimmungen auseinander und die überall kenntliche Wahrnehmung dieser Entwicklung, eben die Einheit des Dramas in seinem Ausdrucke herstellten. Jede dieser Hauptstimmungen mußte, der Natur des Stoffes nach, auch einen bestimmten musikalischen Ausdruck gewinnen, der sich der Gehörempfindung als ein bestimmtes musikalisches T h e m a herausstellte. Hieraus gestaltete sich ganz von selbst ein jederzeit charakteristisches Gewebe von Hauptthemen, das sich nicht über e i n e Szene (wie früher im einzelnen Operngesangsstücke), sondern ü b e r d a s g a n z e D r a m a, und zwar in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht ausbreitete. Außerdem gewann mein Verfahren im „Lohengrin" eine bestimmte künstlerische Form durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene Umbildung des thematischen Stoffes, der sich für die Musik als größere Mannigfaltigkeit der Erscheinung auswies, als dies z. B. noch im „Fliegenden Holländer" der Fall war, wo das Wiedererscheinen des Themas oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiszenz, in welchem dies schon vor mir bei andern Komponisten vorgekommen war, hatte. (IV, 392—394.)

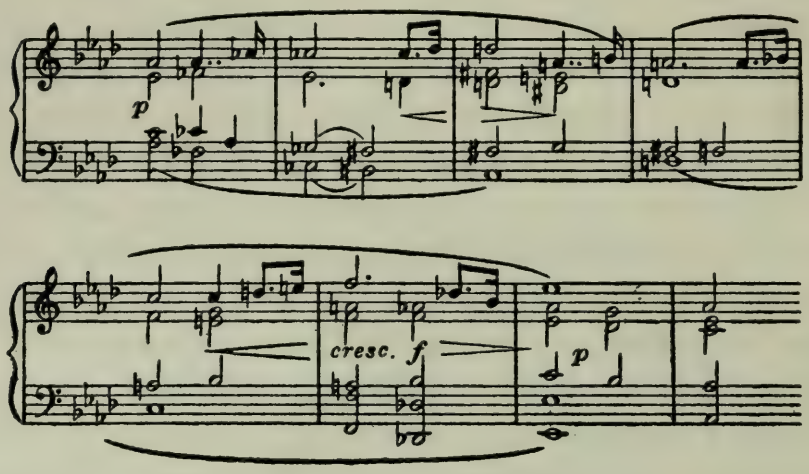
Die herkömmliche Opernmelodie hatte ich vollständig aufgegeben; ohne Nahrung und Rechtfertigung für ihren rhythmischen Bestandteil aus dem modernen, rhythmuslosen Sprachverse gab ich ihr nun anstatt des falschen rhythmischen Gewandes dagegen eine h a r m o n i s c h e C h a r a k t e r i s t i k, die sie, bei entscheidender Wirksamkeit auf das sinnliche Gehör, jederzeit zum entsprechendsten Ausdrucke der im Verse vorgetragenen Empfindung machte. Ich erhöhte ferner das Individuelle dieses Ausdruckes durch eine immer bezeichnendere Begleitung des Instrumentalorchesters, das an und für sich die harmonische Motivierung der Melodie zu versinnlichen hatte. Mit entschiedenster

Bestimmtheit habe ich dieses im Grunde einzig auf die dramatische Melodie gerichtete Verfahren im „Lohengrin“ beachtet, mit welchem ich somit die im „Fliegenden Holländer“ eingeschlagene Richtung mit notwendiger Konsequenz zur Vollendung führte. (IV, 398—399.)

Das fast lediglich aus einem Gewebe fern fortschreitender Harmonien bestehende Motiv, welches der Komponist des Lohengrin als Schlußphrase eines ersten Ariosos der in selige Traumerinnerung entrückten Elsa zuteilt, würde sich etwa in Andante einer Symphonie sehr gesucht und unverständlich ausnehmen, wogegen es hier aber nicht gesucht, sondern ganz von selbst sich gebend, daher auch so verständlich erscheint, daß meines Wissens noch nie Klagen über das Gegenteil aufgekommen sind. Diese hat aber seinen Grund im szenischen Vorgange. Elsa ist in sanfter Trauer, schüchtern, gesenkten Hauptes langsam vorgeschritten: ein einziger Aufblick ihres schwärmerisch verklärten Auges



sagt uns, was in ihr lebt. Hierum befragt, meldet sie nichts andres, als ein mit süßem Vertrauen erfüllendes Traumgebild: „mit züchtigem Gebaren gab Tröstung er mir ein“; — dies hatte uns jener Aufblick etwa schon gesagt; nun schließt sie, kühn aus dem Traume zur Zuversicht, der Erfüllung in der Wirklichkeit fortschreitend, die weitere Meldung an: „Des Ritters will ich wahren, er soll mein Streiter sein“. Und hiermit kehrt die musikalische Phrase nach weiter Entrückung in den Ausgangs-Grundton zurück.



Ein jüngerer Freund wunderte sich damals, als ich ihm die Partitur zur Ausführung eines Klavierauszuges übersandt hatte, höchlich über den Anblick dieser in so wenigen Takten so stark modulierenden Phrase, noch mehr dann aber darüber, als er der ersten Aufführung des „Lohengrin" in Weimar beiwohnte, dieselbe Phrase ihm ganz natürlich vorgekommen war, was jedenfalls auch Liszts musikalische Direktion vermittelt hatte, der aus dem hastig überblickten Augengespenst durch den richtigen Vortrag eine wohlgebildete Tongestalt modelliert hatte. (X, 248—249.)

Das Vorspiel.

Als Einleitung für sein Drama wählte sich der Tondichter des „Lohengrin" die wunderwirkende Darniederkunft des Grals im Geleite der Engelschar zum Gegenstande einer Darstellung in Tönen. Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginne sich der klarste, blaue Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung zu verdichten; in unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschar ab, die, in ihrer Mitte

das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt. Wie die Erscheinung immer deutlicher sich kundgibt und immer ersichtlicher dem Erdentale zuschwebt, ergießen sich berauschend süße Düfte aus ihrem Schoße: entzückende Dünste wallen aus ihr wie goldenes Gewölk hernieder und nehmen die Sinne des Erstaunten bis in die innigste Tiefe des bebenden Herzens mit wunderbar heiliger Regung gefangen. Bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle erdrückenden Keime der Liebe, durch den belebenden Zauber der Erscheinung zu wundervollem Wachstume erweckt, mit unwiderstehlicher Macht an: wie sehr sie sich erweitert, will sie doch noch zerspringen vor der gewaltigen Sehnsucht, vor einem Hingebungsdrange, einem Auflösungstriebe, wie noch nie menschliche Herzen sie empfanden. Und doch schwelgt diese Empfindung wieder in höchster, beglückendster Wonne, als in immer traulicherer Nähe die göttliche Erscheinung vor den verklärten Sinnen sich ausbreitet, und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der „Gral“ aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne; er sinkt nieder in anbetender Vernichtung. Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus, mit dem er ihn zu seinem Ritter weiht: die leuchtenden Flammen dämpfen sich zu immer milderem Glanze ab, der jetzt wie ein Atemhauch unsäglichster Wonne und Rührung sich über das Erdental verbreitet und des Anbetenden Brust mit nie geahnter Beseligung erfüllt. In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschar wieder zur Höhe: den Quell der Liebe, der auf Erden versiegt, führt sie von neuem der Welt zu; den „Gral“ ließ sie zurück in der Hut reiner Menschen, in deren

Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen: und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht.

Zum Vortrag des Vorspiels.

Dem heutigen Instrumentalkomponisten ist es möglich, ein Hauptmotiv in den mittleren und tieferen Lagen unter einem Überbau von höher spielenden Instrumenten zu intensiv deutlichem Gehör zu bringen: er verstärkt dann die Sonorität dieser tieferliegenden Instrumente im entsprechenden Maße und wählt hierzu einen Komplex derselben, welcher durch seine charakteristische Verschiedenartigkeit keine Verwechslung mit den darüberliegenden Instrumenten zuläßt. So ward es mir selbst möglich, z. B. im Vorspiel zu „Lohengrin" das vollständig harmonisierte Thema unter den in der Höhe fortspielenden Instrumenten mit Steigerung deutlich hervortreten zu lassen und gegen jede Bewegung der Oberstimmen zu behaupten. (IV, 233—234; IX, 291.)

V. Aufführungen.

Die Erstaufführung in Weimar.

(28. August 1850.)

Vorbereitungen. — Klavierauszug.

Gestern erhielt ich endlich meine Partituren: ich sah mir den L o h e n g r i n ein wenig am Klavier durch und kann Ihnen gar nicht beschreiben, welchen wunderbar ergreifenden Eindruck diese meine eigene Arbeit auf mich hervorbrachte! Hiermit komme ich auf den Gegenstand einer Bitte, die ich Ihnen vorzutragen habe. Sie hatten auf mein Ansuchen es bereits übernommen, gelegentlich den Klavierauszug von dieser Oper anzufertigen. Ihnen, — aber vor allem mir — muß es nun sehr unangenehm sein, daß diese Arbeit unterbrochen wird. Haben Sie noch Sinn dafür und wollen Sie fortfahren, mich zu verbinden (immer

unter der Voraussetzung der Entschädigung Ihrer Mühe durch den künftigen Verleger der Oper), so bitte ich Sie, sich die Partitur von dem Dresdener Theater geben zu lassen, um den Klavierauszug fortzusetzen. Bitten Sie nur den Chordirektor Fischer in meinem Namen, daß er die Partitur sich gleichsam für sich ausbitten möchte, um sie Ihnen dann zuzustellen. Ich lege deshalb einige Zeilen an Fischer bei, die ich Sie ersuche, ihm sogleich zustellen zu wollen. —

An Theodor Uhlig. Zürich, 9. August 1849.

Meinen Lohengrin kann ich nicht so liegen und verfaulen lassen: ich gewöhnte mich in der letzten Zeit an den Gedanken, in einer fremden Sprache ihn der Welt vorzuführen, und nehme nun Deinen früheren Gedanken auf, ihn in das Englische übersetzen zu lassen, um seine erste Aufführung in London zu ermöglichen: ich fürchte nicht für das Verständnis dieser Oper von seiten der Engländer, und zu einer kleinen Änderung würde ich mich bereitfinden lassen.

An Franz Liszt. Zürich, 5. Dezember 1849.

Lieber, soeben las ich etwas in der Partitur meines Lohengrin — ich lese sonst nie in meinen Arbeiten. Eine ungeheure Sehnsucht ist in mir entflammt, das Werk aufgeführt zu wissen. Ich lege Dir hiermit meine Bitte ans Herz. Führe meinen Lohengrin auf! Du bist der Einzige, an den ich diese Bitte richten würde. Niemand als Dir vertraue ich die Kreation dieser Oper an, aber Dir übergebe ich sie mit vollster, freudigster Ruhe. Führe sie auf, wo Du willst: gleichviel wenn es selbst nur in Weimar ist; ich bin gewiß, Du wirst alle möglichen und nötigen Mittel dazu herbeischaffen, und man wird Dir nichts abschlagen. Führe den Lohengrin auf und laß sein Inslebentreten Dein Werk sein. In Dresden befindet sich eine korrekte Partitur der Oper: Herr von Lüttichau hat sie mir für den Kopiepreis (36 Taler) abgekauft; da er sie nicht aufführen lassen wird — wogegen ich auch bei der dortigen musikalischen

Direktion Protest einlegen würde —, so ist es möglich, er läßt Dir gegen Erstattung der 36 Taler das Exemplar selbst ab, oder jedenfalls läßt er Dir davon eine Kopie machen. Diese zu empfangen sei durch diese Zeilen hiermit autorisiert.

Gehst Du auf meinen Wunsch ein, so besorge ich Dir dann mit nächstem ein vollkommenes Textbuch mit genauer Angabe meiner Ansichten über Inszenesetzung u. dergl.

An Franz Liszt. Paris, 21. April 1850.

Mit der umständlichsten — ich möchte sagen: raffiniertesten Vorsicht bereitet er (Liszt. D. H.) jetzt die Aufführung meines Lohengrin in Weimar vor: nach allem, was er mir mitteilte, bin ich fast sicher, daß sie gelingen muß. Er geht mich darum an, ihn darin zu unterstützen, daß die Oper in Leipzig und Hamburg ebenfalls zur Aufführung komme; ich habe ihm erwidern müssen, daß ich diese Aufführungen nicht wünschen könne, weil sie nur schlecht ausfallen würden. Wo ich mich anbiete, habe ich alle Macht verloren. Ich habe ihm erklärt, daß ich durch die Aufführung in Weimar mich vollkommen befriedigt fühle, weil ich ihn dort weiß an der Spitze eines begeisterten und ungemein willigen Personals.

An Theodor Uhlig. Undatiert 1850.

Ich schicke Dir hiermit die versprochenen Anweisungen zur Aufführung des Lohengrins: verzeihe mir, wenn sie zu spät kommen, — ich habe erst kürzlich erfahren, daß Du mit so liebenswürdiger und schneller Bereitsamkeit auf meinen Wunsch, diese Oper aufzuführen, eingegangen bist. Da ich erfahre, daß Du den Lohengrin schon am 28. August aufführen willst, so eile ich, jetzt wenigstens mit meiner Sendung nicht mehr im Rückstand zu bleiben, und behalte mir vor, auf einiges andre in einem späteren Briefe zurückzukommen.

Zunächst habe ich mich in der Beilage über Szene und Dekoration ausgelassen. Meine deshalb entworfenen Zeichnungen werden Euch großes Vergnügen machen: ich zähle sie zu den gelungensten Schöpfungen meines Geistes; wo mich die Technik etwas verließ, werdet Ihr mit der Absicht vorliebnehmen, die Ihr aus der literarisch abgefaßten Erklärung erraten werdet. Der Baumschlag machte mir — für jetzt unüberwindliche Schwierigkeiten, und wenn jedem Maler die Perspektive solchen Schweiß entpreßt wie mir, so ist die Malerkunst durchaus kein leichtes Metier zu nennen. — Im übrigen habe ich bei meinen Bemerkungen dringend auf die Partitur verwiesen, in welcher ich — weit ausführlicher und bestimmter als im Textbuche — die szenische Handlung im Einklang mit der Musik vorgezeichnet habe. Der Regisseur hat sich demnach auf das genaueste mit der Partitur — vielleicht nach einem Auszuge derselben — zu verständigen.

Über das Orchester habe ich Dir ebenfalls einige Bemerkungen aufgezeichnet.

Nun aber habe ich an Dich zunächst eine große Bitte: gib die Oper, wie sie ist, streiche nichts! Einen einzigen Strich gebe ich Dir hiermit selbst an, und zwar bestehe ich sogar auf Hinweglassung des Angezeigten, nämlich des zweiten Teiles von Lohengrins Erzählung in der großen Schlußszene des dritten Aktes. Nach den Worten Lohengrins:

„sein Ritter ich bin Lohengrin ge-“ [nannt

sollen nämlich volle 56 Takte ausbleiben:

„wo ihr mit Gott mich alle landen —“ [„saht“

also: — „nannt“ statt „saht“. —[3])

[3]) Die ursprüngliche Gralserzählung war fast doppelt so lang als die heute bekannte. Auf die Worte „bin Lohengrin genannt“ folgten noch diese Verse:

Nun höret noch, wie ich zu euch gekommen!
Ein klagend Tönen trug die Luft daher,
Daraus im Tempel wir sogleich vernommen,

Ich habe mir alles oft vorgetragen und mich überzeugt, daß dieser zweite Abschnitt einen erkältenden Eindruck hervorbringen muß. Diese Stelle soll daher auch sogleich in den Textbüchern ausgelassen werden.

Im übrigen aber bitte ich Dich dringend: laß mich einmal vollständig gewähren! Ich habe diesmal mich bemüht, die Musik in ein so sicheres, plastisches Verhältnis zur Dichtung und Handlung zu setzen, daß ich meiner Sache vollkommen sicher zu sein glaube. Verlaß Dich auf mich und halte es nicht für Verliebtheit in mein eigenes Werk. Solltest Du irgendwo Dich genötigt glauben, aus Gründen von zu großer Schwierigkeit Kürzungen vornehmen zu müssen, so bitte ich Dich, zu überlegen, ob es nicht besser dann wäre, die Aufführung — wegen unzureichender Mittel — gänzlich zu unterlassen. Ich nehme aber an, daß Dir nicht sowohl alle irgend zu ermöglichenden Mittel bereitwillig zur Verfügung gestellt werden, als namentlich auch

---

Daß fern wo eine Magd in Drangsal wär'.
Als wir den Gral zu fragen nun beschickten,
Wohin ein Ritter zu entsenden sei —
Da auf der Flut wir einen Schwan erblickten,
Zu uns zog einen Nachen er herbei.
Mein Vater, der erkannt des Schwanes Wesen,
Nahm ihn in Dienste nach des Grales Spruch:
Denn, wer ein Jahr nur seinem Dienst erlesen,
Dem weicht von dann ab jedes Zaubers Fluch.
Zunächst nun sollt' er mich dahin geleiten,
Woher zu uns der Hilfe Rufen kam,
Denn durch den Gral war ich erwählt zu streiten,
Darum ich mutig von ihm Abschied nahm.
Durch Flüsse und durch wilde Meereswogen
Hat mich der treue Schwan dem Ziel genaht,
Bis er zu euch daher ans Ufer mich gezogen,
Wo ihr in Gott mich alle landen saht.

Sie waren mit Benutzung der durch den Inhalt gegebenen musikalischen Elemente komponiert: an die Motive des Grals, des Frageverbots, des Schwans schloß sich das wie im ersten Akte ausgeführte Lohengrin-Thema an. Diese ganze Stelle befand sich auch in der fertigen Partitur.

daß Dir — wenn Du irgend mit Deinem ganzen Willen dabei bist — die Besiegung aller vorkommenden Schwierigkeiten ganz sicher gelingen werde. Nimmst Du Dir vor: es muß sein! so weiß ich auch, daß es sein wird, — oder daß Du lieber die ganze Sache aufgebest. Hierüber — denke ich — sind wir einig! —

Was nun die Hauptsache — das Gesangspersonale — betrifft, so verlasse ich mich mit höchstem Vertrauen auf Dich, — Du wirst nichts gegen die Unmöglichkeit unternehmen. Freund Götze, dem ich jedenfalls für seinen Tannhäuser noch großen Dank schuldig bin, wird es mit dem Lohengrin insofern schwieriger haben, als ihm der Glanz — in Äußerem und Stimme — ganz abgeht, der — wo er von der Natur verliehen ist — die Partie zu einer sehr leicht gelingenden machen muß; laßt ihn nur ja durch Kunst so blendend hell wie möglich ausstatten: es müssen einem die Augen vergehen, wenn man auf ihn sieht!

Ein neu redigiertes — für den Druck bestimmtes — Textbuch schicke ich Dir gleichzeitig zu: es kommt durch die Fahrpost an. In bezug auf dieses Buch habe ich folgende Bitte an Dich: — verkaufe, oder — wenn Du nichts dafür bekommen solltest — verschenke es an einen Verleger, damit es schön ausgestattet — mindestens so wie das Buch von Tannhäuser — herauskommt; das Weimarische Theater bezieht dann so viel Exemplare vom Verleger — gegen einen gewissen Rabatt — als es zu seinem Bedarfe an der Kasse nötig hat, — gerade so, wie wir es schon mit dem Tannhäuser gehalten haben. Da ich allerdings sehr wünsche, daß Du auch den Klavierauszug (den Uhlig bereits in Dresden verfertigt hat) bei einem Musikhändler anbrächtest, so würde ich Dich bitten, das Textbuch sogleich schon demjenigen abzulassen, den Du für den Klavierauszug in das Auge fassest. Solches Textbuch — bei wohlfeilem Preise — ist übrigens kein schlechtes Geschäft: wir haben vom Tannhäuser über 2000 Exemplare abgesetzt.

An Franz Liszt. Thun, 2. Juli 1850.

Hiermit schicke ich Dir noch einen Takt zu Lohengrin und sei so gut, und laß ihn in Partitur und Stimmen — dritter Akt letzte Szene, gerade nach dem Sprunge, den ich Dir angegeben habe — einschalten.

Sonderbar, wie dumm man mitunter ist! Stets waren mir die zwei Takte ritournel nach dem Schlusse der Erzählung des Lohengrin nicht recht: ich zerbrach mir den Kopf — und nach Jahren endlich fällt mir ein, daß hier ganz einfach ein Takt zu wenig ist. Sobald als Lohengrin gesagt hat:

„Sein Ritter ich bin Lohengrin ge[nannt!"

treten die hier beiliegenden drei Takte ein, wofür natürlich die zwei Takte in der Partitur (pag. 365) ausfallen[4]).

Wie es nun mit mir steht, verlockt mich nicht mehr der Ehrgeiz, sondern das Verlangen, meinen Freunden mich mitzuteilen, und der Wunsch, sie zu erfreuen, zu künstlerischem Schaffen: wo ich dieses Verlangen und diesen Wunsch gestillt weiß, bin ich glücklich und vollkommen befriedigt. Führt Ihr nun in dem kleinen Weimar meinen Lohengrin mit Lust und Liebe, Freude und Gelingen, auf, — und wäre dies nur für die zwei Vorstellungen, von denen Du mir schreibst, — so fühle ich mich dadurch so beglückt, meine Absicht so vollkommen erreicht, daß ich mit der Sorge für dieses Werk gänzlich zu Ende bin und nur noch das neue Streben aufnehmen kann, in ähnlicher Weise Euch etwas Neues zu bieten. Nun urteile! Kannst Du meine Überzeugungen schelten, da sie mir allen Ego-

---

[4]) Dieser Brief ist in dem Briefwechsel Wagner-Liszt (I. A.) nicht enthalten; er ist zum ersten Male veröffentlicht in den „Bayreuther Blättern" (1900, VII—IX, S. 223) und schließt sich inhaltlich als Ergänzung an den Brief Nr. 32 des Briefwechsels (I. S. 55) an. Der Zeit nach wäre er einzuschalten zwischen Brief Nr. 36 und 37 (I. S. 69), und es bezieht sich ausdrücklich auf ihn, als von Zürich abgesandt, der nachfragende Zettel Nr. 38 (I. S. 73).

ismus, alle kleinliche Leidenschaft des Ehrgeizes rauben? Gewiß nicht! — Ach, könnte ich Euch doch in allem so von der beseligenden Kraft meiner Überzeugungen mitteilen!

An Franz Liszt. Zürich. Undatiert 1850.

Soviel ich jetzt an meinen Lohengrin denke, den Du zutage förderst, soviel und fast noch mehr — muß ich Deiner und Deiner furchtbaren Anstrengung dabei gedenken. Ich weiß, was diese Anstrengung ist! Als ich Dich eine Probe vom Tannhäuser dirigieren sah, wußte ich vollends ganz, woran ich mit Dir war. Was sind wir für Menschen! Nur durch die vollste Verzehrung unsres ganzen Wesens werden wir glücklich: glücklich sein heißt bei uns soviel als: nichts mehr von sich zu wissen! — So dumm das klingen muß, rufe ich Dir doch zu: schone Dich — soviel Du kannst! —

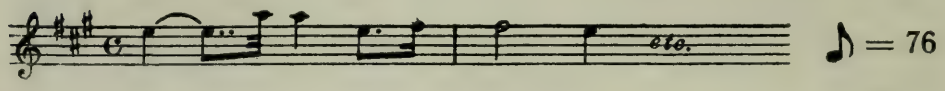
An Franz Liszt. Zürich, 16. August 1850.

[Es] fällt mir ein, daß ich einen Sprachfehler wohl in dem von mir zum Druck bestimmten Textbuche, nicht aber auch in der Partitur verbessert habe. Bei den letzten Abschiedsworten des Lohengrin an Elsa muß es heißen statt:

„mein zürnt der Gral wenn ich noch bleib'“ —
mir zürnt usw. usw.

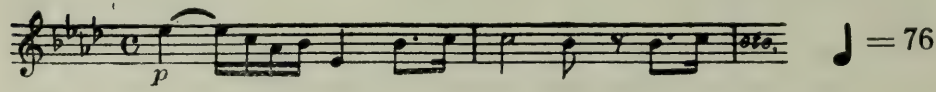
Des weiteren wünschest Du von mir einige Tempobezeichnungen durch den Metronom. Ich hielt diese für durchaus unnötig, weil ich mich in allen Dingen so gänzlich auf Deine künstlerische Sympathie verlasse, daß ich weiß, Du brauchst nur guter Laune in bezug auf meine Arbeit zu sein, um auch überall das Richtige zu treffen, daß das Richtige ja nie etwas andres sein kann, als das, was in der Wirkung der Absicht entspricht. Da Du es aber wünschest, so gebe ich Dir — zur sehr vermutlichen Bestärkung Deiner eigenen Ansichten — folgendes an:

Instrumental-Vorspiel.

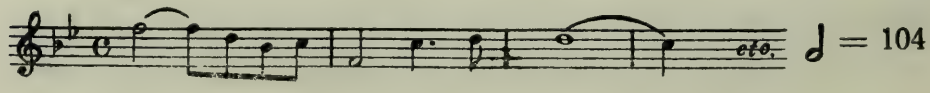


(Die Triolen immer recht gemessen.)

Akt I, Szene 2, bei Elsas Gesange (pag. 35)



Später, z. B. im Finale, wird dieses Thema natürlich schneller:

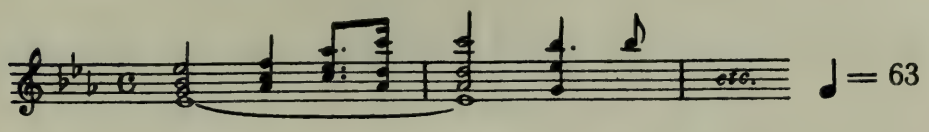


(Bei der Ankunft des Lohengrin (A-dur) vielleicht erst noch ein klein wenig gemäßigter.)

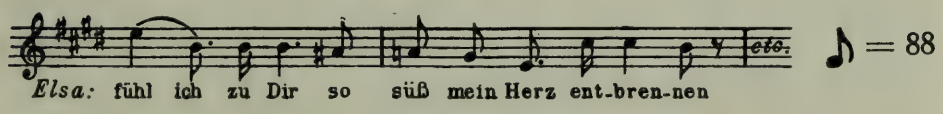
Den langsamen Es-dur-Satz, 3/4 (ensemble) im Finale des Akt I, nimmst Du wahrscheinlich nicht zu langsam, sondern eher feierlich bewegt. Die letzten Takte vor dem Orchesterritornell wirst Du aber ziemlich stark retardieren müssen, damit das Tempo bei diesem Nachspiele — beim Einfallen der Trompeten — noch majestätischer wird, wodurch es auch ermöglicht wird, daß die Violinen die lebhaften Staccato-Figuren kräftig und deutlich herausbringen.

Zweiter Akt, Szene 1

Szene 3 (pag. 197)

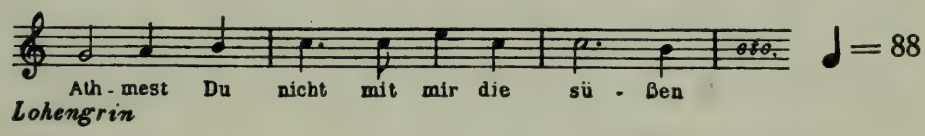


Dritter Akt, Szene 2 (pag. 291)

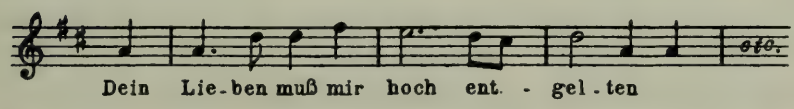


(Große, innige Ruhe ist hier die Hauptsache. Beim Singen war es mir immer, als ob ich auf dem zweiten und vierten Viertel mich etwas verweilte: natürlich aber, kaum rhythmisch merkbar, fast ganz nur im Vortrage.)

(pag. 299)



(pag. 309)



(Hier ein klein wenig das vorangehende Tempo mäßigen!)

Ich werde den Tag und Abend des 28. August (Erstaufführungstag des Lohengrin in Weimar. D. H.) mit meiner Frau allein auf dem Rigi zubringen: der kleine Ausflug in die Alpen — der mir gerade jetzt durch Deine freundschaftliche Fürsorge möglich gemacht worden ist — wird mir für meine körperliche und geistige Stimmung hoffentlich wohltun, und namentlich in diesen Tagen, wo ich natürlich von mannigfachen Gefühlen erregt bin.

An Franz Liszt. Zürich, 22. August 1850.

Nach der Weimarer Erstaufführung.

Franz Liszt hatte am 2. September über die Erstaufführung an Wagner geschrieben:

„Dein Lohengrin ist von Anfang bis Ende ein erhabenes Werk. Bei gar mancher Stelle sind mir die Tränen aus dem Herzen gekommen. — Da die ganze Oper ein einziges unteilbares Wunder ist, kann ich Dir unmöglich diesen oder jenen Zug, diese oder jene Kombination, diesen oder jenen Effekt besonders hervorheben.

Gerade so wie es dem frommen Geistlichen erging, der Wort für Wort die ganze Nachahmung Christi unterstrich, möchte es geschehen, daß ich Note für Note Deinen ganzen Lohengrin unterstreiche. Für diesen Fall würde ich mit dem Ende beginnen, nämlich mit dem Duett des 3. Aktes zwischen Elsa und Lohengrin, welches für mich der Höhepunkt des Schönen und Wahren in der Kunst ist.

Unsre erste Aufführung war verhältnismäßig befriedigend. .... Der Hof, sowie einige geistvolle Personen von Weimar sind von Sympathie und Bewunderung für Dein Werk erfüllt. Und was die Masse des Publikums, so wird sie es sich gewiß zur Ehre rechnen, das schön zu finden und zu applaudieren, was sie nicht verstehen kann."

So ganz befriedigt ist Liszt also weder von der Aufführung noch von der Aufnahme gewesen. Der Eindruck, den Wagner selbst durch verschiedene Berichte über die Aufführung gewonnen, spiegelt sich in einem Briefe an Ferdinand Heine vom 14. September 1850 aus Zürich wieder:

„Daß Liszt meinen Lohengrin in Weimar aufgeführt hat, weißt Du: die Aufführung soll in allen Nebendingen recht gut gewesen sein; die Hauptsache — die Darsteller auf der Bühne — soll aber matt und durchaus ungenügend ausgefallen sein. Nun, das versteht sich ja von selbst; Privatwunder wird der liebe Gott nicht für mich schaffen, und so wird er mir auch nicht auf einmal Darsteller — wie ich sie brauche — auf den Bäumen wachsen lassen! —"

An Franz Liszt richtete Wagner ein sehr langes Schreiben, ebenso wie an den Intendanten Herrn von Zigesar.

Beide Briefe enthalten, zumal für die Darstellung, außerordentlich wertvolle Bestimmungen, deren Kenntnis für jeden Mitwirkenden unerläßlich ist.

Wagners Dank an Liszt lautet:

„Soweit ich jetzt, durch die mir zugekommenen Referate, den Charakter der Aufführung meines „Lohengrin“ in Weimar zu überblicken vermag, so tritt mir eines zunächst als das Bestimmteste und Allerunzweifelhafteste hervor, nämlich das Zeugnis Deiner unerhörtesten Anstrengung und Aufopferung für mein Werk, Deine rührende Liebe für mich, und der Bewährung Deiner genialen Fähigkeit, Unmögliches so gut wie möglich zu machen. Es ist mir erst nachträglich recht klar geworden, welche Riesenarbeit Du unternommen und ausgeführt hast. Ich wüßte nicht, wie ich Dir je lohnen sollte.“

Über die Mitteilung, daß die Vorstellung beinahe fünf Stunden gedauert hat, zeigt sich Wagner am meisten beunruhigt:

„Soviel steht fest: die Vorstellung hat durch die Länge ihrer Zeitdauer ermüdet. Ich gestehe meinen Schreck, als ich erfuhr, die Oper habe bis hart gegen 11 Uhr nachts gespielt. Ich hatte mir bereits, nachdem ich sie beendigt, die ganze Oper genau nach ihrer Zeitdauer vorgeführt und nach meiner Annahme berechnet, daß der erste Akt nicht viel über eine Stunde, der 2. Akt fünfviertel Stunde, der letzte wiederum etwas über eine Stunde dauern sollte, so daß ich, die Zwischenakte mitgerechnet, die Dauer der Oper von 6 Uhr bis höchstens $^3/_4$ auf 10 Uhr anschlug. Ich müßte nun darüber zweifeln, daß Du die Tempi nach meiner Angabe richtig genommen hättest, wenn mir nicht von meinen musikalischen Freunden, die die Oper genau kannten, ausdrücklich berichtet würde, daß Du die Tempi durchgängig so — wie sie sie von mir kannten, genommen, ja hier und da eher etwas schneller als langsamer. Sonach mußte ich dann vermuten, daß die Verschleppung da eingetreten sei, wo Du als Dirigent Deine unmittelbare Macht verlorest, — nämlich in den Rezitativen. Es wird mir denn auch bestätigt, daß die Rezitative von den Sängern nicht so aufgegriffen worden seien, wie ich sie meinen Freunden am Klavier vorgetragen hatte.“

Wagner verbreitet sich nun über diese Frage sehr ausführlich und tadelt die Demoralisation der Sänger, die in-

folge der schlechten Übersetzungen fremder Texte entstanden sei. Die Sänger hatten sich gewöhnt, den Zusammenhang zwischen Wort und Ton gänzlich aus dem Auge zu verlieren, auf die betonte Note der Melodie eine gleichgültige Silbe auszusprechen, auf eine rhythmische Nebennote dagegen das wichtige Wort zu singen. So hätten sie allmählich an den vollkommensten Unsinn in einem Grade sich gewöhnt, daß es, besonders im Rezitativ, vollkommen gleichgültig war, ob sie überhaupt aussprachen oder nicht. Sie erblickten im Rezitativ nur eine gewisse Folge von Tonreihen, die sie je nach Belieben zerren und dehnen konnten, wie sie Lust hatten.

„Der Komponist, der jetzt für deutsche Sänger schreibt, hat daher angelegentlich darauf zu achten, jenem trägen Leichtsinne einen künstlerischen Zwang entgegenzusetzen. Nirgends habe ich in meiner Partitur des Lohengrin das Wort: „Rezitativ" gesetzt; die Sänger sollten gar nicht wissen, daß Rezitative darin sind. Dagegen habe ich mich bemüht, den sprechenden Ausdruck der Rede so sicher und scharf abzuwägen und zu bezeichnen, daß die Sänger nur nötig haben sollten, in dem angegebenen Tempo genau die Noten nach ihrem Werte zu singen, um dadurch allein schon den sprechenden Ausdruck in ihrer Hand zu haben. Ich ersuche daher die Sänger inständigst, jene redenden Stellen in meiner Oper zu allernächst genau im Tempo — wie sie geschrieben stehen — zu singen; sie mögen sie durchgehends lebhaft, mit scharfer Aussprache vortragen, so haben wir schon viel gewonnen; wenn sie von dieser Basis aus weitergehend mit verständiger Freiheit, eher befeuernd, als zurückhaltend, das Peinliche des Tempos ganz verschwinden lassen und nur noch den Eindruck einer erregten, poetischen Redeweise hervorbringen können, — so haben wir alles gewonnen.

Großen Eindruck hat auf mich Dingelstedts liebevoller und geistreicher Aufsatz über die Aufführung meines Lohengrin gemacht . . . Nirgends aber sehe ich, daß er auf die einzige Absicht gerät, die mich leitete, nämlich die einfache nackte Absicht — des Dramas: er spricht von dem Eindrucke, den Flöten, Geigen, Pauken und Trompeten auf ihn gemacht haben, nicht aber von den dramatischen Darstellern, — (an deren Statt), wie er sich ausdrückt, eben jene Instrumente gesprochen

hätten. Hieraus ersehe ich, daß in jener Aufführung die rein musikalische Leistung die bei weitem vorwiegende war, daß das Orchester — was mir ebenfalls von Sachverständigen versichert wird — vortrefflich, und Freund Liszt — mit allem dem, was unmittelbar von ihm abhing — der eigentliche Held der Aufführung war. Wenn wir aber über das Wesen der Musik redlich und ohne Egoismus denken, so müssen wir eingestehen, daß sie im größten Maßstabe doch nur Mittel zum Zwecke ist: dieser Zweck aber ist in einer vernünftigen Oper das Drama, und dieses ist am bestimmtesten in die Hände der Darsteller auf der Bühne gelegt, daß diese Darsteller für Dingelstedt so verschwanden, daß er statt ihrer nur die Orchesterinstrumente sprechen hörte, betrübt mich; denn ich ersehe, daß sie im Feuer und Ausdruck der Darstellung hinter der Unterstützung des Orchesters zurückblieben. Ich gebe zu, daß der Sänger, den ein Orchester in der Weise unterstützt, als es hier der Fall ist, von allerhöchster und oberster Qualität sein muß, und glaube auch, daß diese Darsteller nicht nur in Weimar, sondern überhaupt in Deutschland nicht leicht anzutreffen sein mögen. Aber, was ist denn eigentlich hier die wesentliche Hauptsache? Ist es die Stimme allein? — wahrlich, nein! Es ist das Leben und Feuer — und zudem ernster Fleiß und starker, kräftiger Wille — — — —
— — — — — — — — — — — — —

Jeder Takt einer dramatischen Musik ist nur dadurch gerechtfertigt, daß er etwas auf die Handlung oder den Charakter des Handelnden Betreffendes ausdrückt . . .

Bei der Konzeption und Ausführung des zweiten Aktes war es mir nicht entgangen, wie notwendig es zur Hervorbringung der richtigen Stimmung des Zuhörers sei, daß die Befriedigung, welche durch Elsas letzte Worte im Lohengrin ist, keine vollständige und wörtlich beruhigende sei; es soll dem Publikum die Empfindung beigebracht werden, daß Elsa sich soeben nur die äußerste Gewalt antat, ihren Zweifel zu überwinden, und wir in Wahrheit zu befürchten haben, Elsa werde, — da sie einmal dem Grübeln über Lohengrin sich hingegeben — dennoch erliegen und das Verbot überschreiten. Hierin, daß diese Stimmung hervorgebracht wird, daß wir allgemein diese Befürchtung hegen, liegt die einzige Notwendigkeit, daß noch ein dritter Akt folge, in welchem sich unsere Befürchtung erfüllt: außerdem mußte die Oper hier zu Ende sein; denn die Hauptfrage wäre nicht nur angeregt, sondern sogar auch schon befriedigend gelöst worden. Um nun diese notwendige Stimmung recht

deutlich, ja handgreiflich hervorzubringen, erfand ich folgenden dramatischen Moment. Elsa wird von Lohengrin schließlich die Stufen zum Münster hinaufgeleitet: auf der höchsten Stufe angekommen, wendet Elsa den Blick mit furchtsamer Scheu zur Seite abwärts — sie sucht unwillkürlich Friedrich mit den Augen, an den sie noch denkt, — da trifft ihr Blick auf Ortrud, welche unten steht und drohend die Hand zu ihr emporstreckt: im Orchester lasse ich hier im ff° F-moll die Reminiszenz von Lohengrins Verbot eintreten, deren Bedeutung bis hierher sich uns deutlich eingeprägt hat, und von Ortruds ausdrucksvoller Gebärde begleitet hier mit Bestimmtheit ausdrücken muß: „Geh nur hin, du wirst doch das Gebot brechen!" Hierauf wendet Elsa sich erschreckt ab, und erst als der König mit dem Brautpaar nach dieser Unterbrechung wieder weiter dem Eingange des Münsters zuschreitet, — fällt der Vorhang. — Was ist nun alles dadurch geschehen, daß jener Moment auf der Bühne nicht ausgeführt wurde, und der Vorhang noch vor dem Eintritte jener F-moll-Reminiszenz herabgerollt war.

Dieser, wahrlich nicht unwichtige Verstoß gründet sich dennoch einzig nur auf die — vielleicht ganz zufällige — Nichtbeachtung einer Bemerkung in der Partitur, aus der ich — wie ich früher besonders wünschte — all diese und ähnliche Bemerkungen für die Darsteller ausgezogen wünschte. Es bleibt mir nun zu fürchten, daß nicht wenig der Art ebenfalls unbeachtet oder unausgeführt geblieben ist, und nichts kann mich in dieser Befürchtung so sehr bestätigen als eben Dingelstedts Bericht, der — bei dem unverkennbarsten wärmsten Wohlwollen — doch eigentlich vor lauter Musik meine Oper gar nicht recht zu Gesicht bekommen zu haben scheint."

Zusammenfassend bemerkt Wagner dann:

„1. Wirke durch Genast (den Regisseur. D. H.) darauf, daß mit den Sängern vor der zweiten Aufführung noch eine Probe veranstaltet werde, wie ich sie vorher angab. Möge keine szenische Bemerkung unbeachtet bleiben.

2. Greife fest und scharf ein, um das, was die Sänger in meiner Oper für Rezitative halten, von ihnen im bestimmten frischen Tempo singen zu lassen. Besonders durch diese Maßregel in bezug auf das Rezitativ muß die Zeitdauer der Oper um fast eine Stunde gekürzt werden.

3. Somit möchte ich, daß — mit Ausnahme des zweiten Teiles der Erzählung Lohengrins im letzten Akte (die ich

schon anfangs gestrichen haben wollte) — meine Oper so gegeben wird, wie sie ist, daß demnach nichts gestrichen wird.“

Der Brief schließt:

„Noch eins! Da Ihr keine Orgel und auch keine Physharmonika habt, so wünschte ich, daß die kleine Orgelstelle am Schlusse des 2. Aktes von Blasinstrumenten hinter der Kulisse geblasen werden möge.

Lohengrin muß die Worte:

„Heil dir, Elsa! Nun laß vor Gott uns gehn!“

mit zarter Ergriffenheit singen!“

Künstlerische Grundgesetze.

Viel Identisches sagt Wagner auch in dem längeren Schreiben an Herrn von Zigesar, worin er u. a. in höchst knapper Weise sich über das Wesen seiner neuen Opern- bzw. Kunstform ausspricht:

„Der Autor dieses Werkes will nicht durch die Wirkung einzelner Musikstücke glänzen sondern die Musik in ihm überhaupt als das gesteigertste und allumfassendste Ausdrucksorgan für das, was er ausdrücken wollte — das Drama, verwendet haben.“

Gegen etwaige sinnlose Streichungen hatte sich der Künstler schon in den Briefen an Liszt scharf verwahrt. Auch hier heißt es in dieser Beziehung:

„Ich bin — auch da, wo ich durch die Musik nur ausschmückte — mir bewußt geblieben, immer nur nach einer gewissen künstlerischen Notwendigkeit verfahren zu sein, und jede nötige Wirkung nur dadurch hervorgebracht zu haben, daß ich ihr als dem Gliede einer wohlgefügten Kette ihre Bedeutung schon durch die vorangehenden Glieder zugewiesen hatte. Soll nun diese Kette durch Herausnehmen von ganzen, halben oder Viertels-Gliedern zerrissen werden, so würde auch der ganze Zusammenhang zerrissen und jedenfalls meine Absicht zerstört werden . . .“

„Ein Publikum, das im allgemeinen guten Willen mitbringt, ist sogleich befriedigt, sobald das, um was es sich handelt, ihm deutlich und verständlich wird: ein großer Irrtum ist es nun, wenn wir glauben, ein Publikum müsse im Theater speziell Musik verstehen, um den Eindruck eines musikalischen Dramas richtig empfangen zu können; zu dieser ganz falschen Ansicht

sind wir dadurch gebracht worden, daß in der Oper fälschlich die Musik als die Absicht, das Drama aber nur als das Mittel für die Musik verwendet worden ist. Umgekehrt soll die Musik nur in höchster Fülle dazu beitragen, das Drama jeden Augenblick auf das sprechendste klar und verständlich zu machen, so daß beim Anhören einer guten (d. h. einer vernünftigen) Oper gewissermaßen an die Musik gar nicht mehr gedacht, sondern sie nur noch willkürlich empfunden werden, dagegen die vollste Teilnahme für die dargestellte Handlung uns ganz und gar erfüllen soll. Jedes Publikum ist mir daher recht, das unverdorbene Sinne und menschliche Herzen hat; nur muß ich sicher sein, daß die dramatische Handlung durch die Musik ihm nur unmittelbar verständlicher und ergreifender, nicht etwa versteckt werde."

Liszts Verdienste um das Werk.

Wahrlich teurer Freund, Du hast aus diesem kleinen Weimar für mich einen wahren Feuerherd des Ruhmes gemacht; wenn ich die zahlreichen, ausführlichen und oft sehr geistvollen Aufsätze über Lohengrin übersehe, die jetzt von Weimar ausgehen, und überlege ich dagegen, mit welcher neidischen Feindseligkeit z. B. in Dresden beständig die Rezensenten über mich herfielen, und mit welcher traurigen Konsequenz sie fast auf eine systematische Verwirrung des Publikums über mich hinarbeiteten, so kommt mir Weimar jetzt wie ein seliges Asyl vor, in dem ich endlich frisch und tief aufatmen und meinem gepreßten Herzen Luft machen kann.

An Franz Liszt. Zürich, 24. Dezember 1850.

Dichterische Konzeption.

Damals, als ich auf Laubes Wunsch jene Selbstbiographie verfaßte, hatte ich zwar schon meinen „Fliegenden Holländer" geschrieben und die Dichtung des „Tannhäuser" entworfen, erst aber an dem vollendeten Tannhäuser und endlich an dem vollendeten Lohengrin bin ich mir über eine Richtung vollkommen klar geworden, in die mich unbewußter Instinkt trieb.

An Franz Liszt. Zürich, 22. Mai 1851.

Der eigentliche Stil der Zukunft.

Daß ich den Lohengrin eigentlich aufgab, als ich seine Aufführung in Weimar gestattete, brauche ich Dir wohl nicht erst zu versichern. Zwar erhielt ich gestern von Zigesar einen Brief, der mir von der stattgehabten zweiten Aufführung — die nach meiner deshalb ergangenen ziemlich energischen Ermahnung nur nach sehr detaillierter Nachprobe und ohne Striche stattgefunden hat — Wunder der Gelungenheit und des Eindruckes auf das Publikum, sowie das ganz bestimmte Überzeugtsein davon, daß die Oper Kassenoper sein und bleiben werde, berichtete, — dennoch brauche ich Dir wohl nicht meine weiteren Gründe dafür anzugeben, wenn ich erkläre, daß ich den Siegfried anders in die Welt zu senden wünsche, als es den guten Leuten dort möglich sein könnte.

An Theodor Uhlig. Zürich, 20. September 1850.

Zum Inhalt des Werkes.

Dies Programm[5]) macht mir völlige Freude: es gibt im richtigen Fortschritt in musikalischen — ziemlich plastischen — Zügen meine wachsende dichterische Stimmung. Die Ballade aus dem Holländer zum Anfang — die Hochzeitsmusik mit dem Brautliede zum Schluß: von der schwärmerischsten Sehnsucht bis zum keuschesten sinnlichen Genuß: — Dazwischenliegend alles, was eben im großen Gange unsrer Entwicklung dazwischenliegt.

An Theodor Uhlig. Zürich, 13. Dezember 1851.

---

[5]) In einem für den Sommer 1852 geplanten, nicht zustande gekommenen Orchester-Konzert in Zürich hatten folgende Stücke zur Aufführung gelangen sollen:

Zur Einführung:

Festlicher Marsch und Chor aus Tannhäuser.

Erster Teil.

(Der Fliegende Holländer:) I. a) Ballade. b) Matrosenchor. II. Ouvertüre.

Bedeutung der Musik.

Bei Gelegenheit des Klavierauszugs habe ich mir die Musik zum Lohengrin wieder ein bißchen überblickt: — dürfte es, da Du nun doch einmal solche Sachen schreibst, Dir nicht interessant sein, über das schematische Formgewebe Dich auszulassen, wie es zu immer neuen Formbildungen führen muß auf dem von mir eingeschlagenen Wege? Dies fiel mir unter andern bei der ersten Szene des zweiten Aktes ein. Gleich im Anfang der zweiten Szene desselben Aktes — Auftritt der Elsa auf dem Söller — im Vorspiele der Blasinstrumente — fiel es auf, wie dort im 7., 8. und 9. Takte bei Elsas nächtlicher Erscheinung zum erstenmal ein Motiv sich zeigt, das später, als Elsa am hellen Tage, in vollem Glanze zur Kirche zieht, ganz ausgebildet, breit und hell zur Ausführung kommt. Hieran wurde mir recht klar, wie bei mir die Themen entstehen, immer im Zusammenhange und nach dem Charakter einer plastischen Erscheinung.

An Theodor Uhlig. Zürich 1851.

Dekorationen.

Meine Anleitung zur Aufführung des Lohengrin, die ich Dir brieflich im Sommer 1850 von Thun aus zusandte. Besonders kommt es mir dabei auf meine schönen Handzeichnungen — die Dekorationen betreffend — an. Ich

---

Zweiter Teil.

(Tannhäuser:) I. a) Einleitung zum dritten Akt. b) Gesang der heimkehrenden Pilger. II. Ouvertüre.

Dritter Teil.

(Lohengrin:) I. Das große Orchestervorspiel. II. a) Chorszene aus dem zweiten Akt (das ganze D-dur, von dem Türmerliede an). b) Hochzeitsmusik (Einleitung zum dritten Akt) und Brautlied, darauf die Hochzeitsmusik wiederholt.

beabsichtige nämlich durch einen Dresdener Freund oder dessen Vermittlung genaue Dekorationspläne nach meiner besonderen Angabe anfertigen zu lassen, um für die Fälle, daß in Zukunft die Theater sich mit Lohengrin abgeben wollen, diese Pläne bereitzuhalten. Kommt der Weimarer Intendanz oder irgendwem etwas darauf an, meine damaligen Originalien zu behalten, so sollen sie treulich in dessen — oder deren — Besitz zurück.

An Franz Liszt. Zürich, 12. Sept. 1852.

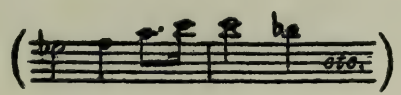
Musik. — Tempo.

Da fällt mir eben ein, daß ich im Lohengrin eine Tempobezeichnung vergessen habe, was ich erst entdeckte, als ich ihn hier dirigierte. Das ist im Brautlied, im D-dur, nach dem zweiten Sologesange der acht Frauen, die letzten acht Takte vor dem Tempo 1mo:

Hier soll nämlich das Tempo noch bedeutend langsamer werden als beim ersten Eintritt des D-dur; es muß sich dies sehr gemütlich feierlich machen, sonst geht die Intention verloren.

— — — — — — — — — — — — — — —

Im „Brautzuge“ (Es-dur) wirst Du wohl da, wo in den Holzbläsern das erste Tempo wieder eintritt,



diese Holzbläser verdoppeln müssen.

Zürich. Undatiert 1853.

Musik. — Einzelne Nummern.

Zu diesem Zwecke berühre ich zunächst das Mittel, das ich ergriffen habe, den Verlag des Lohengrin um vieles ergiebiger zu machen, als er jetzt sein kann, und zwar durch die Herausgabe einzelner Gesang- und Klavierstücke daraus. Wir wissen, daß die sogenannten „morceaux détachés" eigentlich den Hauptpunkt bei Opern bilden: diese sind nun gar nicht von Lohengrin herauszugeben, und zwar wegen der besonderen Eigentümlichkeit derselben, nach welcher es hier keine ganz von selbst sich ablösenden einzelnen Gesangstücke gibt. Nur ich, als der Komponist, konnte es unternehmen, eine Anzahl der ansprechendsten Gesangstücke in der Art aus dem Ganzen loszulösen, daß ich sie ganz besonders neu einrichtete, zuschnitt, mit Anfang und Ende versah, usw. — Neun solcher Stücke, kurz, leicht und selbst populär, übergab ich Dir vor kurzem mit der Bitte, sie auf meine fernere Weisung den Herren Härtels zuzustellen: sie können als von mir eingerichtet erscheinen. Ferner gab ich B. fünf Stücke, ähnlich coupiert wie die Gesangsstücke —, nur länger — an, die er als selbständige und melodiöse Stücke für das Klavier einrichten soll, womit dem üblen Eindrucke der — gänzlich ohne mein Hinzuziehen angefertigten — unbrauchbaren Klavierauszüge ohne Worte entgegnet werden kann.

An Franz Liszt. Zürich, 16. November 1853.

Lohengrin noch nicht gehört.

Seit elf Jahren bleibe ich von der Möglichkeit ausgeschlossen, mir meine eigenen Werke vorzuführen, und es graut mir davor, noch länger der vielleicht einzige Deutsche bleiben zu sollen, der meinen „Lohengrin" nicht gehört hat. (VII, 116.)

Konzerte in London.

Zum Schluß des Teiles kam nun Lohengrin daran. Nun mußt Du Dir denken können, welche Meinung bisher

hier den Leuten von meinen Kompositionen beigebracht worden ist, als ob es lauter verrücktes Zeug wäre. So war denn alles in der gespanntesten Erwartung, welche Art von Unsinn man zu hören bekommen sollte: man hörte keinen Atemzug. Das Vorspiel vom heiligen Gral schien denn nun mit seiner Weiche und Erhabenheit die Leute allmählich in eine ganz andre Gegend zu versetzen; es wurde — wie gesagt — ganz ausgezeichnet gespielt, und schien so wirklich einen tiefen Eindruck zu machen; lange, nachdem die letzten zarten Töne verklungen, blieb es noch mäuschenstill wie in der Kirche, und dann brach endlich ein ganz herzlicher Applaus hervor, der sich dann nun nach dem Brautzug und endlich nach der Hochzeitsmusik und dem Brautlied zu einem tüchtigen Sturme erhob, so daß ich mich mit meinen Dankverbeugungen eine geraume Zeit in ziemlicher Verlegenheit auf dem Orchester zwischen den Pulten herumtrieb. Natürlich stimmte das Orchester mit großem Geräusche ein . . .

Ein hiesiger Kunstkenner, Salomon, äußerte sich nach dem Lohengrin so: „was Tausend, da heißt es, der Mensch könnte gar nichts, und alles wäre nur ‚Humbug‘ mit ihm; da sieht man aber doch, daß Genie drin steckt.“

An Minna Wagner. London, 27. März 1855.

Was meine Komposition zu Lohengrin betrifft, so empfand ich gerade diesmal mit großer Betrübnis, wie traurig es doch für mich ist, immer nur mit solch höchst spärlichem Auszuge von diesem Werke vor dem Publikum erscheinen zu müssen: ich kam mir ganz abgeschmackt damit vor, weil ich weiß, wie wenig die Leute von mir und meinem Werke mit diesem dürftigen Musterkärtchen kennen lernen, mit dem ich bereits als Commis-Voyageur herumreise. Das sind nun meine besten Jahre, die ich so verbringe, mit einer vollkommen gehinderten und nach außen gehemmten künstlerischen Tätigkeit.

An Otto Wesendonk. London, 21. März 1855.

Umschwung des Geschmacks durch eine Aufführung.

Es ist mir oft die Versicherung gegeben worden, daß die Anhörung einer vorzüglichen Aufführung meines „Lohengrin" eine gänzliche Umkehr des Geschmackes und der Neigung im einzelnen hervorgerufen habe, und gewiß ist es, daß der kunstsinnige damalige Direktor des Wiener Hofoperntheaters, der nur mit großer Beschwerde die Aufführung dieser Oper ermöglicht hatte, durch den glücklichen Erfolg derselben sich nun ermutigt sah, ernstere und inhaltvollere Werke des Operngenres, welche bereits längst vor dem verweichlichten Geschmacke des Publikums verschwunden waren, mit Aussicht auf Erfolg wieder vorzuführen. Alle Erfolge, welche auch diesem Werke auf den deutschen Theatern zuteil wurden, konnten mir gleichwohl nie zu der Genugtuung verhelfen, diese Oper nach meiner Anleitung k o r r e k t aufführen zu lassen. Meinen Anerbietungen, für eine durchaus richtige Aufführung sorgen zu wollen, wich man von allen Seiten aus, und ließ es gleichgültig auf sich beruhen, wenn ich nachwies, daß, wegen unrichtiger Aufführung, gewisse allerwichtigste Züge meines musikalisch-dramatischen Poems, wie die entscheidende Wendung im zweiten Akte, gar nicht zum Verständnis kamen. Man hielt sich dafür an ein paar Orchestervorspiele, an einen Chor, an eine „Cavatine", und meinte, damit genug zu haben, da die Oper am Ende doch gefiel. (VI, 390; IX, 342.)

Lohengrin in Wien und Frankfurt a. M.

W i e n war (im Jahre 1861) durch meinen Besuch überrascht worden; mir ward der berauschende Eindruck der erstmaligen Anhörung meines „Lohengrin" gegönnt: erfüllt von ihm und einer wahrhaft ergreifenden Aufnahme von seiten des Publikums, glaubte ich mich dazu bestimmen zu müssen, hier auf den Versuch einer Beteiligung an den Kunstleistungen des Theaters auszugehen. Als charakteristisch

muß ich es jedoch erwähnen, daß es meinen Bemühungen nicht gelang, einige Theaterproben zu meiner Verfügung zu erhalten, um verschiedene bedeutende Mißverständnisse und daraus entstandene Fehler in der sonst vieles Vorzügliche bietenden Aufführung zu berichtigen. Dieses Benehmen konnte zum Teil aus der geflissentlich unterhaltenen Beschuldigung, daß ich in meinen Ansprüchen maßlos sei, erklärt werden. Hiergegen lieferte ich nun am Frankfurter Theater, wo ich mit den allerdürftigsten Mitteln, unter den einzigen ermüdendsten Anstrengungen von meiner Seite, eine Aufführung des „Lohengrin“ zustande brachte, den Beweis, daß es mir hierbei nur auf Korrektheit und demgemäß Unverstümmeltheit einer solchen Aufführung, keineswegs aber auf irgendwelchen Prachtaufwand ankam. Spurlos unbeachtet blieb dieses Zeugnis. (VI, 382—384.)

Falsche Tempi im 1. Finale.

Mir widerfuhr zu mehreren Malen die sehr freundliche Ehre, von Militärkorps durch den Vortrag von Stücken aus meinen Opern begrüßt zu werden: von ihren Leistungen meistens aufrichtig erfreut und wahrhaft gerührt, konnte ich den vortrefflichen Dirigenten derselben nicht verbergen, daß ich gewisse Hinweglassungen und fehlerhafte Tempi, welche ich u. a. im ersten Finale des „Lohengrin“ überall ganz gleichmäßig zu bemerken hatte, mir nicht wohl zu erklären wüßte, worauf ich dann erfuhr, daß sie ihre Arrangements z. B. nach der für authentisch geltenden Dresdener Hoftheaterpartitur veranstaltet hätten; außerdem aber höre man das Tempo so und nicht anders auf den Theatern. Wer nun jemals dazu gelangt sein sollte, den Schlußallegrosatz gerade dieses ersten Finales aus „Lohengrin“ vollständig und richtig aufgeführt zu hören, der mache sich einen Begriff von meinen Empfindungen bei Anhörung des in rasendstem Tempo heruntergeschleuderten Stumpfes eines Tonstückes, welches ich mich bemüht hatte, wie einen wohlgebildeten Baum mit Ästen, Zweigen und Laub-

werk vor mir aufwachsen zu lassen! — Meine Erklärungen hierüber betrafen die meistens tüchtigen und mir sehr ergebenen Kapellmeister zu höchster, oft verwirrender Überraschung. „Woher sollten wir es besser wissen? Nirgends hören wir es ja anders!“ Dies war die Antwort, die mir allein zuteil ward. (IX, 333—334.)

Aufführung in München. — Kritik in Berlin.

Ein einziges Mal gelangte ich in München dazu, mein Werk, wenigstens in betreff seines rhythmisch-architektonischen Baues meinen Intentionen vollkommen gemäß, einzustudieren: wer mit wirklichem Gefühl und Verständnis den hieraus resultierenden Aufführungen beiwohnte, verwunderte sich jetzt nur über Eines — nämlich, daß es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den „Lohengrin“ so oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck immer derselbe, — eine Erfahrung, welche den Direktor des Theaters recht behaglich stimmen konnte, mich aber notwendig sehr gleichgültig gegen das Befassen mit dem deutschen Publikum machen mußte.

Aufführung in Bologna.

Der „Lohengrin“, über dessen anfängliche Aufführung und Aufnahme, z. B. in Leipzig und Berlin, die betreffenden Berichte nachzulesen nicht unbelehrend sein dürfte, wurde in diesem Jahre, 1871, in Bologna so vorzüglich aufgeführt und mit einem so nachhaltigen und tiefdringenden Erfolge aufgenommen, daß ich mich, nach dem bisherigen Schicksale meines Werkes im großen Heimatlande des Ernstes und der Gediegenheit, nachdenklich frage: „Was ist Deutsch?“ (VI, 380.)

Unverkürzte Aufführung in Magdeburg.

In Magdeburg hatte vor einigen Jahren ein Theaterdirektor den guten Mut, auf einer völlig unverkürzten Auf-

führung des „Lohengrin“ zu bestehen: der Erfolg hiervon lohnte ihm so sehr, daß er die Oper in sechs Wochen sechsundzwanzigmal vor dem Publikum dieser mittleren Stadt bei stets vollen Häusern geben konnte. Aber, daß solche Erfahrungen zu gar keiner Belehrung führen, dies läßt auf eine wahrhaft böswillige Gemeinheitstendenz der Theaterleitungen schließen. (IX, 329.)

Schnorr als Lohengrin.

Im Sommer 1862 besuchte ich von Biebrich a. Rh. aus eine Vorstellung des „Lohengrin“ in Karlsruhe, in welcher Schnorr als Gast auftrat. Schnorrs Gesundheitszustand war mir als bedenklich geschildert worden: er leide an einer seine jugendliche Gestalt entstellenden Fettsucht. Bot mir der Anblick des im kleinen Nachen landenden Schwanenritters den immerhin für das erste etwas befremdenden Eindruck der Erscheinung eines jugendlichen Herakles, so wirkte aber auch zugleich mit seinem Auftreten der ganz bestimmte Zauber des gottgesandten, sagenhaften Helden auf mich, in dessen Betreff man sich nicht fragt: wie ist er, sondern sich sagt: so ist er! Diese augenblickliche, bis in das Innerste gehende Wirkung kann nur eben dem Zauber verglichen werden; ich entsinne mich, sie in meinem frühesten Jünglingsalter für mein ganzes Leben bestimmend von der großen Schröder-Devrient empfangen zu haben, und seitdem nie wieder so eigentümlich und stark, als von Ludwig Schnorr bei seinem Auftreten im Lohengrin. (VIII, 224.)

Zwei Briefe an Louis Schindelmeisser über musikalische und szenische Darstellung.

Mein ganz persönlicher Zweck bei diesem Unternehmen war ursprünglich, das Orchestervorspiel zu „Lohengrin“ einmal zu Gehör zu bekommen. Dies hat mich auch sehr ergriffen, und es wurde auch gut vorgetragen: über die nötige Vortragsweise wird Dir Frisch berichten; es gilt eigentlich

nur die genaueste Beachtung der vorgeschriebenen Zeichen, namentlich des „gleichmäßig p.“ in den Violinen und den Holzblasinstrumenten von da ab, wo sie jedesmal das Thema an eine neue Instrumentenfamilie übergeben und nur noch Begleitung bilden, wogegen es höchst wichtig ist, daß das Thema jedesmal mit voller Nuancierung gespielt wird. Das Tempo ist sehr langsam; vermeide, daß bei den vorkommenden Triolen im Thema geeilt wird! —

Im übrigen kann ich Dir nicht mehr sagen, als: halte stets auf die skrupulöseste Beachtung der Vortragszeichen; ich habe mich überzeugt, daß ich den ganzen Vortrag stets genau und lebhaft vorgeführt habe. — Leider wirst Du nicht viel Violinen haben; halte daher für die Verteilung an die Pulte folgendes fest: — die vier Soloviolinen werden am ersten Pulte der ersten und am ersten Pulte der zweiten Violine gespielt. Von da ab, wo die Violinen dauernd in vier Partien vereinigt sind, laß von den ersten Violinen die erste und dritte Stimme spielen, von den zweiten die zweite und vierte. So vereinigen sie sich dann auch am leichtesten zum endlich wieder eintretenden zweistimmigen Satze: und die Wirkung dieser Verteilung selbst ist vortrefflich. Wo die Violinen in drei Partien geteilt sind, laß von den ersten Pulten der ersten und zweiten Violine die erste Partie spielen, von den übrigen Pulten der ersten Violine aber die zweite, und von den übrigen Pulten der zweiten Violine die dritte Partie. . . . . .

Vor allem wichtig ist der Lohengrin selbst: Du sollst in Peretti einen guten Darsteller haben; auch ist er jugendlich und glänzend genug? Das ist etwas ganz andres als der Tannhäuser: dieser Lohengrin muß durch Erscheinung und Klang der Stimme wie ein Heiland Wunder wirken und alle Herzen zur wonnigsten Rührung hinreißen! Sieh Dich vor! In Weimar war Lohengrin scheußlich!! — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — —

Sie haben es eine Zeitlang versucht, dies und jenes (um des Gewinnes von fünf bis zehn Minuten willen) aus-

zulassen; da aber sah Liszt ein, was an der Sache sei, und seitdem ist Lohengrin in Weimar nie anders mehr als vollständig ohne alle Kürzungen gegeben worden. Daß die Wirkung des Ganzen auf diese Art angreifend sei, ist nicht zu leugnen: indessen, das ist nun einmal die Natur der Sache: ich biete keinen behaglichen Genuß, sondern ich verbreite Schreck und Rührung; anders kann ich nicht auf die heutige Menschheit wirken. Soll diese Natur der Sache nun geändert werden, so wird sie notwendig verstümmelt; es bleibt nur Unbehagen, und die eigentliche Wirkung tritt gar nicht ein. Deshalb: prüft Eure Kräfte in dem, was Ihr geben und in dem, was Ihr empfangen und vertragen könnt; stimmt mein Werk nicht dazu, so laßt es liegen; zwingt ihm aber keine andre Natur auf als die, die ihm zu eigen ist.

An Kapellmeister Louis Schindelmeisser. Zürich, 29. Mai 1853.

Mir ist z. B. aus Weimar versichert worden, die Chöre und das Streichorchester hätten bei unglaublicher Präzision, Sicherheit und Vollendung der Exekution von seiten jedes einzelnen dennoch den beängstigenden Eindruck von Solovorträgen gemacht: zu der erwarteten notwendigen Wirkung als behaglich sich ausdrückende, innerlich starke und reiche Masse sei es nie gekommen, so daß man immer in einer gewissen Sorge war, diesem einzelnen Chorsänger, diesem einzelnen Geiger könne einmal der Ton umschlagen oder die Saite reißen, und man würde dies empfindlich merken. Ich kann mir dies recht gut denken, und gestehe deshalb, daß ich das Orchestervorspiel nie anders, als mindestens von zwanzig Violinen und die Männerchöre (namentlich des zweiten Aktes) nie anders als von mindestens gegen vierzig Männern hören möchte, eben, um des wohligen Eindruckes sicher zu sein, und um nicht jene ängstigende Spannung zu empfinden. — Ich gehe nun weiter!

Erst kürzlich hatte ich Veranlassung, mich etwas mit Lohengrin zu beschäftigen: bei dem Gedanken, diese Oper selbst aufzuführen, fühlte ich in allen Nerven und Muskeln

das furchtbar Anforderungsvolle dieser Aufgabe und erschrak völlig davor, diese Last einem andern aufgewälzt zu wissen. Willst Du es mir verargen, wenn ich einen Augenblick seufzte und glaubte, auch Dir mit dieser Aufgabe zuviel zugemutet zu haben?

Gewiß nicht, wenn Du mich recht verstehst!

An Kapellmeister Louis Schindelmeisser. Zürich, 5. Juli 1853.

Zug der Frauen in Karlsruhe.

Im Lohengrin hatte ich hier (in Karlsruhe) den Kirchengang Elsas im zweiten Akte dadurch verschönert gesehen, daß der Erzbischof von Antwerpen auf halbem Wege sich einfand und seine mit weißen baumwollenen Handschuhen geschmückten Hände segnend über die Braut ausstreckte. (IX, 317.)

Gralserzählung Tichatscheks.

Hat in unsrer Zeit die Natur ein Wunder von männlich schönem Stimmorgan hervorgebracht, so ist dies die nun seit vierzig Jahren fortwährend kräftig und klangvoll ausdauernde Tenorstimme Tichatscheks. Wer noch kürzlich von ihm im „Lohengrin" die Erzählung vom heiligen Gral in edelst klangvoller, erhabener Einfachheit vorgetragen hörte, der war wie von einem wirklich erlebten Wunder tief ergriffen und gerührt. (VIII, 236.)

Schumann und Taubert über Lohengrin.

Von meinem Texte zu Lohengrin erklärte Schumann, er sei nicht als Oper zu komponieren, worin er mit dem Ober-Kapellmeister Taubert in Berlin auseinanderging, welcher späterhin, als auch meine Musik dazu beendigt und aufgeführt war, sich äußerte, er hätte Lust, den Text auch einmal für sich zu komponieren. (X, 221.)

Minna Wagner hat Lohengrin in Dresden gehört.

Der Eindruck, den Du von Lohengrin empfangen, hat mich sehr erfreut, und mehr als das: denn ich muß mir ja sagen, daß für so viele Beschwerden und Kümmernisse des Lebens, die Dir durch Deine Verbindung mit mir bereitet worden sind, die Gaben meiner Kunst die einzigen mir möglichen Entschädigungen sind: nimm die erhebenden Eindrücke, von denen Du mir meldest, so auf, und bedenke, daß, wer das leistet, was ich leiste, hauptsächlich nur mit diesen Leistungen andren auch ihre Opfer lohnen kann. Liebe daher auch meinen Lohengrin; er gehört zu dem, was ich Dir einzig bieten kann! Und nun leb' wohl für heute; melde mir, ob Du das Geld richtig empfangen haben wirst, vertraue auf mich, wie auf das Schicksal. Hüte Dich vor Anstrengungen! Besuche einmal wieder den Lohengrin, aber niemand sonst, damit Du Dich nicht unnütz aufregst. Ganz allein, sage es niemand, daß Du da bist! —

An Minna Wagner. Luzern, 16. Aug. 1859.

Berichte über die Wiener Generalprobe (Mai 1861).

Die Aufführung des Lohengrin ist erst Mittwoch. Frau Ortrud hat eine kleine Unterbrechung bekommen. Mir war diese Verzögerung wirklich recht, denn die Aufregung der Aufführung wäre mir zu schnell nach der Ergriffenheit gekommen, in welche mich die Probe versetzte. Diese Probe fand vorigen Samstag statt: ich saß auf der Bühne und habe mich nicht vom Stuhle gerührt, und doch konnte ich schließlich nicht auf den Beinen stehen. Diese Probe hat alle meine Erwartungen weit übertroffen, und zum erstenmal in meinem müh- und leidenvollen Künstlerleben empfing ich einen vollständigen, alles versöhnenden Genuß. Es läßt sich nicht sagen, welche tiefe, gänzlich ungetrübte Freude ich empfand. Orchester, Sänger, Chor — alles vortrefflich, unglaublich schön! Möglich, daß die Ergriffenheit und feierliche Stimmung aller, die mir mein Werk zum erstenmal vor-

führen sollten, viel zu der ganz unvergleichlich zarten, edlen und schwungvoll feurigen Leistung beitrug: alles ging mit der größten Ordnung und doch ohne alle Gezwungenheit vor sich; es war etwas rührend Herzliches dabei. Ich saß immer still, ohne Bewegung, da: nur rann mir eine Träne nach der andern über das Gesicht herab. Die lieben Menschen kamen und umarmten mich dann still. Nur Orchester und Chor brachen endlich in lauten Jubel aus. Du kannst Dir denken, in welcher Weise ich den Menschen dankte! Dem guten Kapellmeister Esser habe ich jedenfalls die größte Freude gemacht: der Arme hatte zuvor ungeheure Angst, ob ich zufrieden sein und nicht vieles anders wünschen würde. Da blieb er denn ganz lautlos und verdutzt, wie eine Säule, als ich ihm erklärte, wenn man eine solche Himmelsgabe, wie diese Aufführung empfinge, da verginge einem der Gedanke an jede Art von Ausstellung: es sei alles so vortrefflich, daß ich nichts wie Freude, Dank und Rührung empfände. Und wirklich, das ging mir alles buchstäblich von Herzen: ich habe niemals jemanden so beliebäugelt als diesen guten, redlichen Kapellmeister an seinem Pulte. An Minna Wagner. Wien, 13. Mai 1861.

Soeben habe ich der Probe zum Lohengrin beigewohnt! Ich kann die unglaublich ergreifende Wirkung dieses ersten Anhörens unter den schönsten und liebevollsten Umständen, künstlerischer wie menschlicher Art, nicht in mir verschlossen halten, ohne sie Ihnen sogleich mitzuteilen. Zwölf Jahre meines Lebens — welche Jahre! — durchlebte ich!! Sie haben recht, mir diese Freude oft zu wünschen! Aber nirgends hätte sie mir so vollständig geboten werden können als hier! Ach! wäret Ihr morgen da!!

An Mathilde Wesendonk. Wien, 11. Mai 1861.

Wagner hört sein Werk zum ersten Male. — Berichte über die Wiener Aufführung 1861.

Der gestrige Abend war etwas geradewegs Unglaubliches! Und alles versichert, so etwas habe man von dem

hiesigen Publikum noch nicht erlebt! Es war eine Huldigung, wie sie auch wohl noch keinem Komponisten dargebracht wurde. Ich hatte eine Loge im zweiten Range, um mir die Vorstellung recht anhören und sehen zu können. Natürlich wurde ich alsbald bemerkt, und nach dem Vorspiel, welches himmlisch vorgetragen wurde, wendete sich das ganze Publikum gegen meine Loge mit einem nicht aufhörenden Beifallssturm, so daß ich wohl fünfmal wieder aufstehen und mich unaufhörlich verneigen mußte. Ganz dasselbe ging nach den bedeutendsten Musikstücken in jedem Akte wiederum vor sich; nach jedem Aktschlusse mußte ich aber auf die Bühne, und jedesmal dreimal, am Schlusse sogar fünfmal herauskommen. Aber was das Ergreifendste war, war die unglaubliche Einstimmigkeit des ganzen Publikums: ein Schrei der Freude, wie von tausend Posaunen und von einer Ausdauer, die ich rein gar nicht begreifen konnte, so daß ich fürchtete, es müßte alles platzen. So mußte ich denn am Schlusse auch einige Worte sagen, die mir natürlich sehr von Herzen gingen und mit unbeschreiblichem Jubel aufgenommen wurden. — — —

Ach Gott! Das hätte ich Dir nun wohl gegönnt, wenn Du diesmal zugegen gewesen wärest. Auch Dich würde es Deine widerwärtigen Pariser Erfahrungen haben vergessen lassen. Nun, etwas Ähnliches ist Dir gewiß auch noch vorbehalten! Freue Dich, daß es wenigstens mir einmal begegnet ist: das muß für diesmal Deine Entschädigung sein.

An Minna Wagner. Wien, 16. Mai 1861.

Berauschender Eindruck in Wien.

Mir war der berauschende Eindruck meines Lohengrin gegönnt (Wien, 1861. D. H.): erfüllt von ihm und einer wahrhaft ergreifenden Aufnahme von seiten des Publikums, glaubte ich mich dazu bestimmen zu müssen, hier auf den Versuch einer Beteiligung an den Kunstleistungen des Theaters auszugehen. (VI, 382/3.)

Lohengrin als Brautwerber in Italien.

(Aus einem Briefe an einen italienischen Freund über die Aufführung des Lohengrin in Bologna.)

Es bleibt uns eine Sehnsucht, durch welche wir eben daran gemahnt werden, daß wir nicht das ganze Wesen der Kunst umfassen. Das Kunstwerk will endlich zur vollen, sinnlichen Tat werden; es will den Menschen bei allen Fasern seiner Empfindungen erfassen, es will wie ein Stern der Freude in ihn eindringen. Es hat sich gezeigt, daß der Schoß deutscher Mütter die erhabensten Genies der Welt empfangen konnte; ob die Empfängnis-Organe des deutschen Volkes der edlen Geburten dieser auserwählten Mütter sich wert zu erzeigen vermögen, steht erst noch zu erwarten. Vielleicht bedarf es hier einer neuen Begattung des Genies der Völker. Uns Deutschen leuchtet hierfür keine schönere Liebeswahl entgegen, als diejenige, welche den Genius Italiens mit dem Deutschlands vermählen würde.

Sollte mein armer „Lohengrin" hierzu sich als Brautwerber bewährt haben, so wäre ihm eine herrliche Liebestat geglückt. Der große, wahrhaft rührende Eifer, welchen meine italienischen Freunde an die schöne Tat der Überführung dieses meines Werkes wendeten, und welchen ich, nach vieler Erfahrung, bis in das Kleinste zu würdigen weiß, durfte mir wohl diese erhabene Hoffnung erwecken. Ermessen Sie aus meiner fast ausschweifenden Meinung hierüber, welche Bedeutung ich diesem Ereignisse beilege, und wie hoch ich die Verdienste derjenigen Künstler und Kunstfreunde schätze, denen ich jenen erhebenden Erfolg verdanke. (IX, 345.)

Im Zeichen der „Libertas"[6]).
Französischer und italienischer Geschmack.

Auch in der Hauptstadt Frankreichs widerfuhr es mir, daß ich meinen Werken geistvolle und wahrhaft ergebene

[6]) Inschrift im Wappen der Stadt Bologna. (D. V.)

Freunde gewann; von den Hoffnungen, welche diese auf mich auch für Paris setzten, mußte ich mich jedoch bald abwenden, da ich erkannte, daß dem französischen Geschmacke und den von ihm bestimmten Institutionen keine „Freiheit“ innewohne: was nicht französisch ist, kann der Franzose nicht begreifen, und die erste Bedingung für denjenigen, der den Franzosen gefallen will, ist, sich ihrem Geschmacke und den Gesetzen desselben zu fügen.

Ein Erfolg, wie der meines „Lohengrin“ in Bologna, ist in keiner Stadt Frankreichs denkbar. Unter dem Zeichen der „Libertas“ war es einzig möglich, daß ein Werk, welches zunächst allen Gewohnheiten eines Publikums so gänzlich fremd gegenüberstand, wie das meinige dem der Bologneser, sofort als ein innig vertrauter Gast begrüßt werden konnte. Hiermit bekundete der Italiener, daß seine eigene produktive Kraft noch unerschöpft ist, daß der Mutterschoß, aus welchem der italienische Geist einst die Welt des Schönen wiedergebar, noch jeder edlen Befruchtung fähig ist: denn nur wer selbst schaffen kann, fühlt sich frei und jeder Schranke ledig, um die fremde Schöpfung willig in sich aufzunehmen.

(Aus einem Schreiben an den Bürgermeister von Bologna. Bayreuth, 1. Oktober 1872.)

Nachtrag. Zur Entstehung des Werkes.

„Mein Kopf hat seine Rastlosigkeit aber nicht verlieren wollen, und so habe ich denn gestern das Niederschreiben eines sehr ausführlichen vollständigen Planes zum „Lohengrin“ beendigt, der mir große Freude macht, ja, ich gestehe es frei, mit seltenem Behagen erfüllt. Du weißt, welche Sorge mich manchmal beschlich, nach dem Tannhäuser keinen Stoff wieder zu finden, der ihm an Wärme und Eigentümlichkeit gleichkomme; — je näher ich mich nun aber mit meinem neuen Stoff vertraut machte, je inniger ich die Idee erfaßte, desto reicher und üppiger ging mir dessen Kern auf und entfaltete sich zu einer so vollen, schwellenden

Blume, daß ich mich in ihrem Besitze wahrhaft glücklich fühle. Meine Erfindung und Gestaltung hat bei dieser Schöpfung den größten Anteil; das altdeutsche Gedicht, welches uns diese hochpoetische Sage bewahrt hat, ist das dürftigste und platteste, was in dieser Art auf uns gekommen ist, und ich fühle mich in der Befriedigung des Reizes sehr glücklich, die fast ganz unkenntlich gewordene Sage aus dem Schutt und Moder der schlechten prosaischen Behandlung des alten Dichters erlöst und durch eigene Erfindung und Nachgestaltung sie wieder zu ihrem reichen, hochpoetischen Werke gebracht zu haben. — Aber, abgesehen davon, welch ein glückliches Opernbuch ist es! Wirkungsvoll, anziehend, imponierend und rührend in jedem Teile! — Johannas[7]) Partie darin, welche sehr bedeutend und eigentlich die Hauptpartie ist, muß das Reizendste und Ergreifendste von der Welt werden" . . .

Brieflich an Albert Wagner. Marienbad, 4. August 1845.

Über die Notwendigkeit der Bayreuther „Lohengrin"-Aufführung.

Von

Eduard Reuß.

Das Erscheinen der beiden ersten Bände des „Richard Wagner-Jahrbuches" ist, wie dies stets zu geschehen pflegt, von vielen Seiten mit freudiger Zustimmung begrüßt, von anderen mit unmutigem Kopfschütteln aufgenommen worden. In letzterem Falle hat man die Frage nach der Notwendigkeit dieses neuen Unternehmens dahin zu beantworten ver-

[7]) Die bekannte Sängerin Johanna Wagner, Tochter Albert Wagners. (D. H.)

sucht, daß über die Stellung, die Richard Wagner in der Kunstgeschichte einzunehmen habe, weitere Auseinandersetzungen überflüssig geworden seien, daß man den Inhalt seiner Werke nun zur Genüge kenne und ihren Wert sowie den seiner Anschauungen über Kunst und Kultur völlig zu schätzen wisse, daß man sich beruhigt anderen und — wichtigeren Dingen zuwenden könne. Mit solchen Behauptungen wird das Gleichgewicht der Gesinnung, das bedeutende Geister durch ihr Auftreten und Wirken zunächst bedenklich zu stören pflegen, wiederhergestellt, und die schöne Mittelmäßigkeit, auf der das geistige und künstlerische Leben nach der Meinung der herrschenden Kreise ruhen soll, verhindert das tiefere Eindringen in die Kunstwerke aller Zeiten und die daraus möglicherweise entspringenden Umwälzungen der allgemein obwaltenden Ansichten. Die Vertreter eines so beruhigenden Verhaltens in irdischen und künstlerischen Dingen sehen nicht, daß sie mit ihren Mahnungen zum Stehenbleiben die Todesstrafe über alle Fortschritte in der Wertschätzung der Kunstwerke und, wenn es sich um musikalische und dramatische handelt, in der Vervollkommnung ihrer Aufführungen verhängen. Sie verstehen den Glauben zu erwecken und zu verbreiten, daß die Gegenwart die schönste und vollkommenste aller Zeiten sei, daß die Menschen niemals klüger gewesen seien als eben jetzt, und daß die aus der Vergangenheit zu uns herübertönenden Klagen der Meister über Unvollkommenheiten im Verständnis ihrer Kunst sich nur auf die sie umgebende Gesellschaft, niemals auf die gegenwärtigen Zustände bezogen haben können, womit gesagt sein soll, daß, wenn diese Meister heute die Aufführungen ihrer Werke erleben würden, sie vor lauter Entzücken außer sich geraten müßten!

Jeder möge in seiner geistigen Genügsamkeit verharren, wenn er sich nicht über sie hinaussetzen kann; er möge aber dem anderen, der nicht so bescheiden veranlagt ist, gestatten, in der Erkenntnis der künstlerischen Gebilde rast-

los weiterzustreben und auch weite Kreise mit in diese Lust an der Vermehrung der Weisheit hineinzuziehen. Worin besteht denn nun Wagner gegenüber die immer wieder auftauchende Verschiedenheit in den Ansichten über seine Bedeutung? Oder welchen Grund kann die Forderung nach einem Stillstande in den Untersuchungen seines Wesens haben? Wenn sich die Erregung über die ungeheueren Kühnheiten und die mächtigen Gestaltungen neuer Kunstwerke allmählich gelegt hat, was gewöhnlich einige Jahrzehnte nach dem Tode ihrer Schöpfer geschieht, dann kommen Zeiten, in denen rückwärts geschaut und nach einem Halt in der Vergangenheit gesucht wird. Man fürchtet, ein Verbrechen an den alten Meistern begangen zu haben, da man es gewagt hat, andere an ihre Seite zu rücken und zu diesen in gleicher Verehrung aufzuschauen. Nur so ist es zu erklären, daß jetzt plötzlich von der einen Seite der Ruf erschallt, Mozart sei über die Maßen zurückgesetzt worden, von einer anderen mit feierlichem Ernste verkündigt wird, der gewaltige Bach werde nur dem Namen nach, aber nicht in seinen Werken gekannt. Nun werden Feste über Feste veranstaltet, und in überschwenglichen Reden und Schriften soll der Menschheit klargemacht werden, daß sie die wirklichen Größen nur in der Vergangenheit suchen dürfe und finden könne. Dabei wird jedoch eines ganz natürlichen Verlaufes nicht gedacht, oder er wird übersehen. Die Kraft, vermittelst welcher die starken Umwälzungen in der Kunst erzeugt werden, wirkt nicht beständig, sondern in großen Zwischenräumen: nur wer sie besitzt, vermag sich so zu äußern, daß er selbst in Ewigkeiten hinein noch vernommen werden wird. Vermöge dieser Kraft hat ein Meister mit anderen Augen in die ihn umgebende Welt und — in die darüber hinaus liegende blicken können. Mit diesen Augen hat er auch die ihm voraufgegangenen Erscheinungen anders angeschaut, als die anderen Menschen es gekonnt haben; denn er besitzt die gleiche Kraft, durch die jene entstanden sind, und daher fühlt er sich ihrem wirk-

lichen Wesen nähergerückt. Auf diese Weise wird er dann zugleich der Lehrer der übrigen Menschheit, die nun durch ihn dazu angeleitet wird, die Welt der geistigen Erscheinungen mit den Augen der Unsterblichen anzusehen, die jene Schöpferkraft besitzen. Das Bedürfnis, auf diese bisher ungewohnte Art sich mit der Vergangenheit zu beschäftigen, drängt sich gewöhnlich dann hervor, wenn von dem Wesen des zuletzt erschienenen Meisters wenigstens ein Teil erkannt worden ist. Vor dem Erfassen seiner Größe in ihrem vollen Umfange muß ein Halt gemacht werden, um aus dem Zurückschauen auf den im Erkennen zurückgelegten Weg neue Kräfte zu gewinnen. Von diesem Gesichtspunkte aus kann den scheinbar rückwärts laufenden Bestrebungen nur mit Befriedigung zugesehen werden. Ihre Vertreter leisten, wenn auch unabsichtlich, aber doch mit Notwendigkeit den gegenwärtigen Kunstanschauungen den größten Dienst; denn einmal ist ihre auf die stärkere Verherrlichung früher entstandener Werke gerichtete Absicht gerade aus jenen entsprungen, und sodann wird, nachdem dieser Trieb, die älteren Meister mit den — durch die neuen — geschärften Augen zu betrachten, zur Genüge befriedigt worden ist, daraus in absehbarer Zeit das ungetrübte und vervollständigte Verständnis des Meisters erwachsen, der die Möglichkeit für jenes lebendigere Erfassen der Vergangenheit gefördert hat, und seine Werke werden ihren Reichtum bis in alle Tiefen offenbaren können.

Das sind Bewegungen, Wallungen und Wandlungen im Kreislaufe des menschlichen Geistes, alle hervorgerufen durch die Wirkungen seiner einzelnen Helden und durch die auch von diesen ausstrahlende Wechselwirkung untereinander. Darin stehen viele Fragen, die noch nicht beantwortet worden sind, unter anderen die folgenden: wodurch das allgemeine Urteil hervorgerufen wird? welchen Einfluß es auf die Geschmacksbildung der Menge auszuüben vermag? wodurch es nach und nach verbessert und richtiggestellt wird? Es muß anfangs stets ein schiefes sein, da es immer nur von

den Gesichtspunkten aus gefällt werden wird, auf denen die künstlerischen Anschauungen gerade angelangt sind; denn nur einzelne Menschen sind so ein- und weitsichtig, um zu begreifen, daß Wissen, Denken und Empfinden abhängige, nicht ungebundene Eigenschaften und Tätigkeiten sind. So konnte auch das Urteil über das Kunstwerk eines Richard Wagner nur ein vorläufiges sein und ist es teilweise noch, da wir in unserer Zeit noch in dem Zustande des Rückwärtsschauens begriffen sind, um von den dadurch gefundenen Erweiterungen unseres Gesichtskreises aus die ungetrübte und volle Würdigung jenes Kunstwerkes einmal gewinnen zu können. Der diesem „Jahrbuche" so warm empfohlene Stillstand in den von seinen Mitarbeitern angestellten Untersuchungen hat also seinen Grund in der Verkennung der Ausdehnung des Weges, an dessen Ende wir schon angelangt sein sollen, während wir der Ansicht sind, daß wir erst einen kleinen Teil zurückgelegt haben und darum noch rüstig weiterschreiten müssen. Wer das Gegenteil von dem Nutzen dieser Wanderung annimmt, der möge sich vergegenwärtigen, in welcher Weise heute noch über die Aufführungen Wagnerscher Werke geschrieben und gesprochen wird, selbst über die in Bayreuth stattfindenden. Die Presse will die Vermittlerin sein zwischen der Kunst und dem Publikum. Dazu gehört in erster Linie, daß sie selbst das richtige Verständnis für die Kunst und demgemäß auch für deren Aufführungen besitzt. Nun ist es aber geschehen und geschieht noch immer, daß die diesbezüglichen Vertreter der Presse, einerlei, ob sie Musiker von Beruf sind, oder ob sie sich nur das vermeintliche Rüstzeug des Musikers angeeignet haben, sich als musikalische Beobachter gebärden und ihr Augenmerk in der Hauptsache als Ohrenwerk behandeln. So ist es noch kürzlich vorgekommen, daß der Berichterstatter des „Fränkischen Kurier" bei einer Besprechung der Aufführung des „Ringes", die am Nürnberger Stadttheater stattgefunden hatte, die einzelnen Leistungen wie die Darbietungen einer Gesang-

schule bei deren öffentlicher Prüfung behandelte und jedem einzelnen Sänger und jeder Sängerin ein Zeugnis über den gesanglichen Teil der Rolle ausstellte. Er mag durchweg recht gehabt haben, auch zeugte sein Bericht von lebhaftem und begeistertem Interesse für das Werk und die Aufführung; aber wo ist das Drama geblieben?

Man kann und soll nicht immer von einzelnen Fällen auf das Allgemeine schließen; aber wir haben es an dieser Stelle leider nicht mit einzelnen Berichterstattern zu tun, sondern mit der größeren Mehrzahl, da sie von der bestimmten Anschauung der Allgemeinheit beeinflußt werden, daß die Musik, sobald sie in Verbindung mit der Handlung tritt, die Rolle der Herrscherin übernimmt. Dagegen richtete sich schon vor mehr als einem halben Jahrhundert der Widerstand, den Wagner nicht bloß der Ablehnung seiner Werke, sondern sogar der Teilnahme an ihnen entgegensetzte. Er äußert sich in mehr als einem Briefe an Liszt darüber, besonders in bezug auf seinen „Lohengrin", dessen erste Aufführung in Weimar eine Reihe von Schriften hatte entstehen lassen. Darunter befand sich ein Aufsatz des damaligen Leiters des Münchener Hoftheaters, Franz Dingelstedt. Von einem Manne, der sich seit einer Reihe von Jahren schon der dramaturgischen Tätigkeit zugewandt hatte, wollte Wagner in der Beurteilung seines Werkes einen anderen Standpunkt als den rein musikalischen eingenommen sehen. Er fand sich jedoch darin gründlich enttäuscht. „Großen Eindruck hat auf mich Dingelstedts liebevoller und geistreicher Aufsatz über die Aufführung meines Lohengrin gemacht. Er gesteht, zwar nichts von mir gekannt zu haben, und glaubt namentlich auch diesem Umstande die gewisse Verwirrung zuschreiben zu müssen, welche diese erste Aufführung des Lohengrin auf ihn hervorgebracht hat. Er trägt diese Verwirrung auf den Charakter des Werkes selbst über, spricht von zahllosen, sich kreuzenden Absichten, die er mir unterlegt, nirgends aber sehe ich, daß er auf die einzige Absicht gerät, die mich

leitete, nämlich die einfache nackte Absicht — des Dramas: er spricht von dem Eindrucke, den Flöten, Geigen, Pauken und Trompeten auf ihn gemacht haben, nicht aber von den dramatischen Darstellern — an deren Statt, wie er sich ausdrückt, eben jene Instrumente gesprochen hätten. Hieraus ersehe ich, daß in jener Aufführung die rein musikalische Leistung die bei weitem vorwiegende war, daß das Orchester — was mir ebenfalls von Sachverständigen versichert wird — vortrefflich, und Freund Liszt — mit allem dem, was unmittelbar von ihm abhing — der eigentliche Held der Aufführung war. Wenn wir aber über das Wesen der Musik redlich und ohne Egoismus denken, so müssen wir eingestehen, daß sie im größten Maßstabe doch nur Mittel zum Zweck ist: dieser Zweck aber ist in einer vernünftigen Oper das Drama, und dieses ist am bestimmtesten in die Hände der Darsteller auf der Bühne gelegt. Daß diese Darsteller für Dingelstedt so verschwanden, daß er statt ihrer nur die Orchesterinstrumente sprechen hörte, betrübt mich, denn ich ersehe, daß sie im Feuer und Ausdruck der Darstellung hinter der Unterstützung des Orchesters zurückblieben.“ Würde Dingelstedt, auch wenn die Forderungen, die der Meister an den dramatischen Teil der Aufführung stellte, gewissenhafter erfüllt gewesen wären, einen weniger verworrenen Eindruck aus dem Anschauen des Werkes gewonnen haben? Gewiß nicht; denn er hat es sich doch nur angesehen in dem Glauben, eine mehr oder weniger gute neue — Oper kennen zu lernen. Dabei wäre er niemals, auch unter günstigeren Verhältnissen der Vorgänge auf der Bühne, auf den Gedanken geraten, daß diesem Werke gegenüber durchaus nicht von einer Oper in dem bisherigen Sinne, deren Schwerpunkt in der Wirksamkeit der Musik gesucht werden konnte, hätte geredet werden dürfen.

Mußte der Meister aus diesen Äußerungen eines fachkundigen Mannes erkennen, daß der beste Wille, selbst wenn er von Begeisterung und Enthusiasmus gelenkt würde,

nicht ausreichen werde, um den Inhalt dieses nicht nur der Zeit, sondern vielmehr dem Wesen nach neuen Kunstwerkes ganz auszuschöpfen? Dazu gehörte eine ganz andere künstlerische Erziehung, die im Grunde genommen nur der wiederum gewähren konnte, der der Schöpfer des Werkes war. Und dieser konnte sie nicht bieten, wenigstens nicht durch die so außerordentlich notwendige mündliche Belehrung und Unterweisung; denn er mußte dem deutschen Kunstleben gerade zu einer Zeit fernbleiben, wo sein Eingreifen von der größten Bedeutung gewesen wäre. Er konnte nicht herbeieilen, um die Arbeit der Reformation des deutschen Opernwesens in dem Augenblicke zu beginnen, als er durch die Schöpfung seiner Werke zugleich die Möglichkeit bot, an eine solche fruchtbringende Umwälzung heranzutreten. Ob durch ein persönliches Eingreifen in jener Zeit schon ein größerer Schritt zur Erreichung des Zieles gelungen wäre, darüber braucht nicht nachgegrübelt zu werden, da derartige Umrechnungen der Dinge, wie sie gewesen sind, keinen Nutzen gewähren; aber für den in der Verbannung schmachtenden Meister gewann dieser Zwang eine tragische Färbung, die die vielen verzweiflungsvollen Klagerufe aus jener Zeit nur zu deutlich verstehen läßt. Was mußte er leiden, wenn er aus den Berichten über die Aufführung in Weimar herauslas, daß trotz der unvergleichlichen Tätigkeit seines dortigen Freundes doch viele der wichtigsten Forderungen unerfüllt geblieben waren! Welchen Enttäuschungen mußte er mit seinem „Lohengrin" an anderen Orten entgegensehen, an Theatern, wo niemand gewillt war, sich der Bequemlichkeit der herrschenden Gewohnheiten zu entwinden; wo ein jeder bemüht sein werde, das neue Werk den alten und bewährten Gewohnheiten anzupassen, zugleich ängstlich besorgt, auch nicht eine davon zu dessen Gunsten zu opfern.

Hat er etwa zu schwarz gesehen? Hat er die Verbitterung der Hilflosigkeit, die er den Mißverständnissen gegenüber empfand, auf die Beurteilung der vorhandenen

Zustände übertragen? Was er fürchtete, geschah: immer und immer wieder klangen die in diesem Sinne fürchterlichen Worte Musik, Musiker, Gesang, Sänger an sein Ohr! Hatte sich selbst Liszt nicht ganz davon freimachen können, daß die Musik in der — Oper die Hauptsache sein müsse! Wohl bemüht er sich in seinem wundervollen Aufsatze über „Lohengrin", sich zu den Absichten dessen Schöpfers durchzuringen — und nicht ohne Erfolg; denn dieser schreibt ihm darüber, „daß es mir gelungen ist, durch meine künstlerischen Arbeiten so auf Dich zu wirken, daß Du einen nicht geringen Teil Deiner außerordentlichen Begabtheit dazu zu verwenden Dich veranlaßt fühlst, meiner Richtung nicht nur äußerlich Bahn zu brechen, das erfüllt mich mit tiefster, wohltuendster Rührung. Es ist mir, als ob in uns sich zwei Menschen begegneten, die von den beiden entgegengesetzten Seiten ausgingen, um in das Herz der Kunst zu dringen, und dort nun in der Freude ihrer Entdeckung sich brüderlich die Hand reichen." Wenn aber Liszt sich über die Musik äußert, so lauten seine Worte ganz anders, als wenn er dem dramatischen Vorwurf gerecht zu werden strebt. Im letzteren Falle fühlt er sicher heraus, daß es sich um ein anderes Drama handelt, als in der Oper bisher darunter verstanden worden war, von den Bestrebungen eines Gluck abgesehen; aber in der Erkenntnis der inneren Gestaltung dieses Dramas kommt er nicht weit über ein besser und einwandfrei gestaltetes Theaterstück hinaus, natürlich eines solchen im guten Sinne des Wortes. Im ersteren Falle, im musikalischen, braucht nur an seine Erklärung des Vorspiels erinnert zu werden, um zu bestätigen, daß nur ein verwandter Geist so tief in die Geheimnisse dieses Wunderwerkes einzudringen vermochte: und wer ist Wagner jemals verwandter gewesen als Liszt? Nachdem er den musikalischen Bau des Vorspiels erläutert hat, findet er es schwieriger, die Gefühle schildern zu wollen, die es erweckt und die sich dem höchsten Entzücken nähern, dessen unser Herz fähig ist. „Wenn, um uns die Seligkeit der höchsten

Sphären des Paradieses mit ihrer Schönheit zu schildern, Dante die in unzähligen Scharen sich zusammendrängenden Chöre der Seligen mit den Blättern einer Rose verglich, die alle nach dem gleichen Mittelpunkt streben, so möchten wir wagen, den Eindruck, den dieses gleichsam von den mystischen Höhen des Empyräums herabklingende Adagio auf uns macht, in ein anderes Bild zu übersetzen, und es mit der asketischen Wonnetrunkenheit vergleichen, welche zweifelsohne der Anblick jener dem Aufenthalte der Seligen angehörenden mystischen Blumen, die — ganz Seele, ganz Göttlichkeit — ein wonnevolles Schauern des Glückes um sich her verbreiten, in uns hervorrufen würde. Die Melodie erhebt sich anfangs wie der schmächtige, schlanke und zarte Kelch einer einblätterigen Blume, um dann in einer anmutigen, erweiterten Form zu erblühen — eine breite Harmonie, durch die sich klare Fäden zu einem Gewebe von so durchsichtiger Feinheit ziehen, daß die duftige Gaze nur von einem Hauch von oben angezogen und geschwellt erscheint. Allmählich verschwinden diese Fäden, sich gleichsam ätherisch in unfaßbare Düfte verflüchtigend, Wohlgerüche herabströmend aus dem Aufenthalte der Gerechten."

Wer bei dieser Musik von solchen Empfindungen bewegt wird, wenn er sie auch mit den überschwenglichen Ausdrücken der französischen Romantik äußert, der würde auch keine Note gestrichen haben, selbst wenn Wagner nicht so kategorisch verlangt hätte:

„Gib die Oper, wie sie ist, streiche nichts!

Ich habe mich diesmal bemüht, die Musik in ein so sicheres, plastisches Verhältnis zur Dichtung und Handlung zu setzen, daß ich meiner Sache vollkommen sicher zu sein glaube. Verlaß Dich auf mich, und halte es nicht für Verliebtheit in mein eigenes Werk. Solltest Du irgendwo Dich genötigt glauben, aus Gründen von zu großer Schwierigkeit Kürzungen vornehmen zu müssen, so bitte ich Dich zu überlegen, ob es nicht besser dann wäre, die Aufführung — wegen unzureichender Mittel — gänzlich zu

unterlassen.“ Das mußte er verlangen, wenn er das Werk als seine Schöpfung retten wollte; das konnte er verlangen — von allen denen, die es so ansahen, wie er es angesehen wissen wollte. Wo waren aber diese Hellsichtigen zu suchen und zu finden? Die Geschichte lehrt, daß es außer Liszt keinen gegeben hat, auch nicht einen einzigen. Der Grund dafür, daß dies so gewesen ist, wird nicht schwer aufzufinden sein. In jener Zeit lag das deutsche Opernwesen in den Banden jener Gattung, die den Namen „Große Oper“ führt. Die Geschichte der Musik ist bis jetzt noch darüber hinweggegangen, den ungeheuren Schaden aufzudecken, den dieser Auswuchs des französischen Geschmacks in unser deutsches Kunstleben hineingetragen hat. Obgleich Wagner mit gewaltiger Energie und mit der vollen Kraft seines Geistes gegen dieses linksrheinische Geschenk gekämpft hat, obgleich er wohlgerüstete Mitstreiter in dieser Abwehr gefunden hat, so liegt selbst nach einem halben Jahrhundert die Wirkung dieser mißgestalteten Kunstgattung den deutschen Kunstgenossen noch in den Gliedern. Der Gedanke daran könnte traurig stimmen, wenn nicht der Hinblick auf die Heldentat unseres kirchlichen Reformators eine gewisse Beruhigung gewährte. Auch er konnte die Schlange der hierarchischen Finsternis nicht gänzlich zertreten. Sie lebt weiter und züngelt in alle kulturellen Gebilde hinein; aber neben ihr grünt und blüht die strahlenhelle Freiheit des geistigen Lebens auf der protestantischen Seite. So wird auch in der Kunst das gewaltige Werk des musikalischen Dramas wie ein starker Fels aufgerichtet dastehen gegen die von einer unheilvollen Brandung angeschwemmte Fäulnis der „großen Oper“. Jedoch müssen helläugige Wächter stets mit gespannter Aufmerksamkeit auf ihrem Posten ausharren, damit einmal die bereits gewonnenen Gläubigen in ihren guten Gesinnungen nicht wieder schwankend werden und andererseits die zur Vergrößerung dieser Gemeinde berufenen und ausgesandten Apostel ihre segensreiche Arbeit ungestört fortsetzen können.

Nun waren die Erzeugnisse dieser Gattung schon so eingerichtet, daß sie nach Belieben den Bedürfnissen und den Möglichkeiten der verschiedenen Theater angepaßt und dementsprechend zusammengestrichen werden konnten. Wenn der Sinn dabei auch zerstört wurde, so schadete dies einer solchen Oper nicht; denn sie hatte fast gar keinen Sinn. Nur die Effektstellen für die Sänger durften nicht angetastet werden, da darauf der Erfolg der ganzen Geschichte ruhte. Mit diesem Geschäft des Streichens und — Herrichtens waren die deutschen Kapellmeister sehr vertraut geworden. Sie sahen dies als eine Mitarbeit an dem Gelingen der Wirkung an und wurden darin nicht im geringsten durch den berühmtesten und angesehensten Verfertiger dieser Ware gestört. Nun sollten sie sich dem Willen eines noch nicht sehr anerkannten und obendrein flüchtig gewordenen Kapellmeisters fügen? Das war doch zu viel verlangt. Ihnen blühte sogar eine verdienstvolle Handlung: sie mußten den in diesen Dingen noch unerfahrenen Komponisten vor — Mißerfolgen schützen und ihm eine befriedigende Anerkennung sichern, die er mit seinen Werken in der ihnen von ihm verliehenen Form nicht erzielen werde. Liszt brauchte daher, wie er es einst geäußert hatte, „für die Aufführung die hochideale Färbung" nicht zu fürchten: die deutschen Kapellmeister, im Verein mit den Theaterleitern und Regisseuren, haben dafür gesorgt, daß diese „Färbung" keinen Schaden angerichtet hat, und den „Lohengrin" lange Zeit hindurch für das ausgegeben, was er nicht sein sollte und nicht ist, für eine Große Oper. Das Werk ist seit seinem Erscheinen in Weimar unzählige Male aufgeführt worden — die ganz ungestrichenen Aufführungen ließen sich sehr leicht aufzählen, trotzdem der Schöpfer des Werkes nur in ihnen die Möglichkeit sehen wollte und mußte, richtig und vollkommen verstanden zu werden. Sobald ein Stück aus der Musik herausgeschnitten worden ist, fehlt auch ein Stück in der festgefügten und mit unerbittlicher Strenge fort-

schreitenden Handlung. Wie kann diese dann aber verstanden werden, wenn Lücken in ihr vorhanden sind? Am meisten hat der zweite Akt unter solchen Lücken zu leiden gehabt, besonders das Gespräch zwischen Ortrud und Telramund, das daher immer für die wenigst gelungene Partie des Werkes gehalten wurde. Natürlich muß es als ein unverständliches Durcheinander aufgefaßt werden, wenn ihm die geschlossene Verknüpfung des dramatischen Fadens, der es durchzieht, geraubt wird.

Was kümmerte die Musiker diese Verknüpfung, wenn sie von den Leitern der Vorgänge auf der Bühne leichten Herzens preisgegeben wurde? Und wie stellten sich die singenden Darsteller zu den Lücken in diesem Gespräche? Sie freuten sich über jeden Ton, der ihnen in diesem undankbaren Gebilde erlassen wurde; denn sie wußten, mit dieser Art musikalischer Charakterisierung zu jener Zeit recht wenig anzufangen. Ihnen blieb mehr oder weniger der ganze Stil dieses Werkes noch fremd. Die Berichte, die Wagner über die Dauer seines „Lohengrin" in Weimar erhielt, veranlaßten ihn zu einer längeren Auslassung über diesen Punkt, die zu einer bedeutungsvollen Kundgebung geworden ist, wie es fast immer geschah, wenn er über die Art der Ausführung eines seiner Werke zu Anmerkungen gezwungen wurde. „Durch den heillosen Umstand, daß auf unseren deutschen Bühnen fast nur aus einer fremden Sprache übersetzte Opern gegeben werden, ist die unsägliche Demoralisation in unsere dramatischen Sänger gekommen. Die Übersetzungen der französischen und italienischen Opern sind meist von Stümpern gemacht, wenigstens fast nie von Menschen, welche imstande gewesen wären, die Übersetzung mit der Musik wieder in eine ähnliche Übereinstimmung zu bringen, wie dies im Urtext der Fall ist und wie ich mir z. B. Mühe gab, an den wichtigsten Stellen der ‚Iphigenie' von Gluck es zu bewerkstelligen." Dabei sei bemerkt, daß es angesichts der wundervollen Arbeit an dem Gluckschen Werke lebhaft bedauert werden

muß, daß Wagner nicht auch die Übersetzung des „Don Juan" einer gründlichen Umgestaltung unterzogen hat: was für ein Meisterwerk wäre dies geworden! Wie ganz anders würde die Mozartsche Dramatik darin zur Geltung gekommen sein, als es in den vorhandenen Übersetzungen geschieht, wenn auch eine blinde Vergötterung darüber hinwegsehen und hinwegtäuschen will! Der Erfolg von der schlechten Übereinstimmung der Übersetzung mit der Musik sei nun der gewesen, wie Wagner fortfährt, „daß die Sänger sich gewöhnten, den Zusammenhang zwischen Wort und Ton gänzlich aus dem Auge zu verlieren, auf die betonte Note der Melodie eine gleichgültige Silbe auszusprechen, auf eine rhythmische Nebennote dagegen das wichtige Wort zu singen und so allmählich an den vollkommensten Unsinn in einem Grade sich zu gewöhnen, daß es oft vollkommen gleichgültig war, ob sie überhaupt aussprachen oder nicht. Höchst ergötzlich ist es nun, wenn deutsche Kritiker sich brüsten, nur der Deutsche verstände die dramatische Musik, während die Erfahrung bezeugt, daß jeder schlechte italienische Sänger in der schlechtesten italienischen Oper gesünder und ausdrucksvoller deklamiert, als den besten Deutschen es möglich ist." Nun schildert Wagner weiter, wie das Rezitativ am schlimmsten bei der Trägheit und dem Leichtsinn der Sänger weggekommen sei, und wie ein Komponist, der für deutsche Sänger schreibt, diesem willkürlichen Treiben einen künstlerischen Zwang entgegensetzen müsse. „Nirgends habe ich in meiner Partitur des Lohengrin über eine Gesangstelle das Wort ‚Rezitativ' gesetzt; die Sänger sollten gar nicht wissen, daß Rezitative darin sind. Dagegen habe ich mich bemüht, den sprechenden Ausdruck der Rede so sicher und scharf abzuwägen und zu bezeichnen, daß die Sänger nur nötig haben sollten, in dem angegebenen Tempo genau die Noten nach ihrem Werte zu singen, um dadurch allein schon den sprechenden Ausdruck in ihrer Hand zu haben. Ich ersuche daher die Sänger inständigst, jene redenden Stellen in meiner

Oper zu allernächst genau im Tempo — wie sie geschrieben stehen — zu singen; sie mögen sie durchgehends lebhaft, mit scharfer Aussprache vortragen, so haben wir schon viel gewonnen; — wenn sie von dieser Basis aus weitergehend mit verständiger Freiheit, eher befeuernd als zurückhaltend, das Peinliche des Tempos ganz verschwinden lassen und nur noch den Eindruck einer erregten, poetischen Redeweise hervorbringen können, — so haben wir alles gewonnen." Diese Forderungen sind an dieser Stelle ausführlich wiedergegeben worden, um sie zum Gradmesser für den heutigen Stand dieser Angelegenheit zu machen.

Sind wir um so viel weiter gekommen, und sind die Verhältnisse, die Wagner so scharf beleuchtet, um so viel besser geworden? Gewiß lassen sich Fortschritte in den gesanglichen Leistungen aufzählen. Es wäre auch sehr bedauerlich, wenn die Bayreuther Arbeit nicht erzieherisch und vorbildlich gewirkt hätte. An den guten Theatern wird größere Sorgfalt auf die Deutlichkeit der Aussprache verwandt. Auch werden die redenden Stellen in vielen Fällen dramatischer, mit lebendigerem Ausdruck vorgetragen. Doch bleibt noch viel zu tun übrig, besonders für die Gesanglehrer, denen es bis jetzt nicht völlig gelungen ist, die noch immer bestehende Kluft zwischen dem gepriesenen italienischen bel canto und dem arg gescholtenen deutschen Wagner-Gesang ganz zu beseitigen oder wenigstens zu überbrücken. Die Theoretiker haben darin Gegensätze entdeckt, von denen in der Wirklichkeit keine Rede sein kann. Die Grundlage für die Stimmbildung ist in beiden Schulen die gleiche: es ist die Lehre von der richtigen Atemführung und von der dadurch bewirkten Sicherheit des Tonansatzes. Die Anwendung der gewonnenen Fähigkeiten auf die Verbindung des Tones mit der Sprache ist allerdings verschieden, da die italienische Sprache gesanglich wesentlich leichter zu behandeln ist als die deutsche, woraus sich dann ergibt, daß ein deutscher Sänger, der die Schwierigkeiten seiner Sprache überwunden hat, seinem italie-

nischen Kollegen gewaltig überlegen ist; denn er kann das, was der letztere kann, und dann noch viel mehr: ein schon vielfach aufgestellter Satz, dessen Gültigkeit sehr leicht zu beweisen ist, dessen Verbreitung und Annahme aber viel zu wünschen übrig lassen. Die Klagen über den eingetretenen Verfall der Gesangskunst haben nicht ohne weiteres ihre Berechtigung. Sie sind fast ebenso alt wie unsere ganze musikalische Kunst auch. Nach den Schilderungen, die über die „herrliche" Vergangenheit entworfen werden, sieht es fast so aus, als ob vor hundert Jahren und noch früher — denn je weiter zurück man in der Zeitrechnung gehen kann, desto himmlischer werden die irdischen Zustände! — Gesangsschulen in Hülle und Fülle vorhanden gewesen sind, und als ob damals die gutgeschulten Sänger sich wie Heuschreckenschwärme auf die Theater niedergesenkt haben! Man hat vielfach der Beschäftigung mit den von Wagner gestellten Aufgaben die Schuld an dem jetzt vorhandenen Mangel in diesem Berufszweige zuschreiben wollen: es läßt sich viel behaupten, wenn man etwas nicht genau oder gar nicht kennt. Wenn dem jedoch so wäre, so könnten wir ihm doch wieder dankbar dafür sein, daß er uns von der Heuschreckenplage befreit hat; denn die Theater und das Publikum wissen schon gar nicht mehr, wie sie sich vor den Launen eines Sängers, der sich seiner vortrefflich geschulten Stimme genügend bewußt ist, schützen sollen: wenn nun gar gleich eine Anzahl solcher Übergötter an einem Institute vorhanden sein könnte! Doch davor schützen die nicht immer im Überfluß vorhandenen Geldmittel an deutschen Theatern, die sich wohl den Luxus eben eines Sängers oder einer Sängerin gestatten können, die Ansammlung der kostbaren Kehlen aber England oder Amerika überlassen müssen. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß jenseits des Wassers im ganzen etwa mehr Geld für die Kunst ausgegeben wird. Durchaus nicht; denn was haben die genannten Länder für Gelegenheiten, ihre künstlerischen

Bedürfnisse zu befriedigen? Alle Jahre nur für ein paar Monate in e i n e r Stadt des Landes eine zusammengewürfelte Gesellschaft von berühmten Namen, deren Träger nur kommen, um auf bequeme Weise für die in Deutschland oder auch in Italien erworbenen Errungenschaften ihre Taschen zu füllen. Daher sucht auch jeder von ihnen für sich zu glänzen, unbekümmert um die Forderungen, die das Werk an ihn stellt. Gutgeschulte Opernorchester gibt es in England und in Amerika bis auf den heutigen Tag noch nicht. Eine ausführliche Schilderung dieser Verhältnisse gehört nicht an diese Stelle. Die Abschweifung wurde nur durch die Absicht veranlaßt, landläufige Ansichten über den „Verfall" der Gesangskunst zu zerstreuen. Der eine Hinweis sei jedoch noch gestattet, daß, gegenüber den angeführten Beschränkungen der Zeit und des Ortes in jenen Ländern, in Deutschland sogar an kleinen Hoftheatern und besseren Stadttheatern das ganze Jahr hindurch befriedigende Gesamtaufführungen geboten werden, von den großen Hoftheatern in Berlin, Dresden, Wien und München gar nicht zu reden. Der Lohn würde für die Mühe nicht ausbleiben, die sich jemand durch die Aufstellung einer Statistik in dieser Angelegenheit geben würde.

Selbst bei der größten Aufmerksamkeit schleichen sich immer wieder allgemein verbreitete, aber unrichtige Anschauungen über deutsche Verhältnisse ein, einerlei, ob politischen, sozialen oder künstlerischen Charakters. Die Presse, die sich rühmt, nur Gutes stiften zu wollen, könnte wirklich etwas Gutes stiften, wenn sie ängstlich vermeiden würde, zu der Aufrechterhaltung dieses Übels beizutragen. Wenn sie ihre Vertreter dazu anhalten würde, so brauchten sich diese nicht immer so schrecklich zu wundern, wenn diese Berichtigung der Wirklichkeit von anderer Seite unternommen wird, brauchten sich beispielsweise auch nicht über die Aufklärungsversuche dieses „Jahrbuchs" zu wundern; denn es beabsichtigt, wie schon oben gesagt wurde, weiter

nichts, als den Dingen auf den Grund zu gehen und das Richtige vom Falschen zu scheiden. Auch wurde schon betont, daß in diesem Falle Wagner selbst der Führer sein soll, der uns zu dem wirklichen Verständnisse seiner Werke und seines Wesens leitet. Seine zuletzt herangezogenen Unterweisungen richteten sich auf die Gründlichkeit in der Beobachtung der von ihm so deutlich gezeigten r e d e n d e n S t e l l e n, daß für ihren richtigen Vortrag jeder Zweifel ausgeschlossen bleiben mußte und muß. Die dabei in den heutigen Aufführungen noch vorkommenden Mängel könnten schon, bevor die Sänger die Bühne betreten, durch die Gesangslehrer verhütet werden. Dieser oben angeführte Hinweis wurde benutzt, um sie von dem ihnen so häufig gemachten Vorwurfe zu befreien, daß sie nicht mehr im Besitze der alten — italienischen — Kunstmittel seien, durch deren Mitteilung an die Schüler damals so vorzügliche Sänger herangebildet worden seien; daß stets nur in e i n z e l n e n Individuen die Lehren auf einen fruchtbaren Boden oder in eine besonders gut gebaute Kehle gefallen seien, und daß, da auch in unseren Tagen noch einwandfreie Vertreter des bel canto die Menschheit zu entzücken vermöchten, es daher mit dem gedankenlos ausgeplapperten Verfall der Gesangskunst gerade so schlimm bestellt sei, als in vergangenen Zeiten, wo auch auf eine Lichtgestalt hundert und mehr Finsterlinge gezählt werden konnten. In bezug auf die unfehlbare Übertragung der Lehren auf den Lernenden läßt sich der günstige Erfolg niemals verbürgen, da dieser von einer Menge anderer Umstände abhängt, die auch der einsichtsvollste Lehrer nicht schaffen, sondern nur benutzen kann, wenn sie vorhanden sind. Aber die an einen zuverlässigen Vortrag gestellten Forderungen lassen sich mit Sicherheit lehren und ermöglichen, sowohl in bezug auf den musikalischen, als auch auf den dramatischen Teil eines Bühnenwerkes — vorausgesetzt, daß sie ihrem wahren Wesen nach erkannt worden sind, besonders in ihrer Vereinigung dieser beiden Teile. Auch in diesem Falle läßt

Wagner die Lernbegierigen nicht im Stich, wie nun weiter gezeigt werden soll.

* * *

In den Berichten, die er über die Aufführung des „Lohengrin" in Weimar erhalten hatte, war ihm „eine einzelne Tatsache" aufgefallen, „die dem Anscheine nach vielleicht geringfügig vorkommen könnte, an der ich aber es für notwendig halte, nachzuweisen, wie wichtig und entscheidend für alles Verständnis" einzelne Fälle sind, in denen das die Hauptsache bildende dramatische Motiv ausbleibt, und dafür die nur als Nebensache geltende Begleitung jenes Motives übrig bleibt.[1])

„Bei der Konzeption und Ausführung des zweiten Aktes war es mir nicht entgangen, wie notwendig es zur Hervorbringung der richtigen Stimmung des Zuhörers sei, daß die Befriedigung, welche durch Elsas letzte Worte an Lohengrin angeregt ist, keine vollständige und wirklich beruhigende sei: es soll dem Publikum die Empfindung beigebracht werden, daß Elsa sich soeben nur die äußerste Gewalt antat, ihren Zweifel zu überwinden, und wir in Wahrheit zu befürchten haben, Elsa werde — da sie einmal dem Grübeln über Lohengrin sich hingegeben — dennoch erliegen und das Verbot überschreiten. Hierin, daß

[1]) Aus diesem Satze läßt sich leicht die Rechtfertigung, wenn eine solche überhaupt nötig wäre, für die Anordnung herleiten, die Wagner 1876 bei den Proben in Bayreuth getroffen, und die Heinrich Porges im 11. Stück der „Bayreuther Blätter" 1880 niedergelegt hat: daß bei dem von der Trompete gespielten Schwertmotive Wotan, von einem großen Gedanken ergriffen, das von Fafner liegen gelassene Schwert aufhebt und damit die Burg grüßt! Mit einer wilden Zähigkeit klammern sich noch immer blinde Verehrer des Wortes an den Klavierauszug an, in dem von dem Aufheben des Schwertes noch nicht die Rede ist: wenn sie sich nur sonst auch immer an jedes Wort und jede Anordnung des Meisters anklammern wollten!

diese Stimmung hervorgebracht wird, daß wir allgemein diese Befürchtung hegen, liegt die einzige Notwendigkeit, daß noch ein dritter Akt folge, in welchem sich unsre Befürchtung erfüllt: außerdem müßte die Oper hier zu Ende sein, denn die Hauptfrage wäre nicht nur angeregt, sondern sogar auch schon befriedigend gelöst worden. Um nun diese notwendige Stimmung recht deutlich, ja handgreiflich hervorzurufen, erfand ich folgenden dramatischen Moment. Elsa wird von Lohengrin schließlich die Stufen zum Münster hinaufgeleitet: auf der höchsten Stufe angekommen, wendet Elsa den Blick mit furchtsamer Scheu zur Seite abwärts — sie sucht unwillkürlich Friedrich mit den Augen, an den sie noch denkt, — da trifft ihr Blick auf Ortrud, welche unten steht und drohend die Hand zu ihr emporstreckt: im Orchester lasse ich hier im FF F-moll die Reminiszenz von Lohengrins Verbot eintreten, deren Bedeutung bis hierher sich uns deutlich eingeprägt hat und, von Ortruds ausdrucksvoller Gebärde begleitet, hier mit Bestimmtheit ausdrücken muß: ‚Geh nur hin, du wirst doch das Verbot brechen!' Hierauf wendet Elsa sich erschreckt ab, und erst als der König mit dem Brautpaar nach dieser Unterbrechung wieder weiter dem Eingange des Münsters zuschreitet — fällt der Vorhang. — Was ist nun alles dadurch geschehen, daß jener Moment auf der Bühne nicht ausgeführt wurde und der Vorhang noch vor dem Eintritte jener F-moll-Reminiszenz herabgerollt war!"

Da Liszt in seinen Antworten auf alle Anregungen, die ihm Wagner über die besondere Art der Aufführung bietet, stets liebevoll und — gelehrig eingeht, diesen Punkt jedoch nicht weiter berührt, so ist anzunehmen, daß bei der ersten Aufführung des „Lohengrin" der Vorhang nur durch ein Versehen gefallen ist, und daß man in Weimar den Schaden schon vor Eintreffen des Briefes mit den obigen Erklärungen des Schlusses des zweiten Aktes für die Zukunft zu verhüten bestrebt war. Sie sind aber allgemeinen Inhalts und gehören in den Rahmen, der die große Lehre von der

Wiedergabe des dramatischen Kunstwerkes umschließt: darum können sie nicht oft genug wiederholt werden, auch noch in der heutigen Zeit; denn wenn auch gerade der Vorhang an dieser Stelle nicht zu früh herabgelassen wird, so kommen doch so haarsträubende Verstöße gegen die Vorschriften des Meisters gerade in dieser Szene vor, daß der Vorhang zuweilen recht gut früher fallen könnte, um den Wirrwarr auf der Bühne zu verdecken. Gewöhnlich wird es der Vertreterin der Elsa sehr schwer gemacht, den Blick auf Ortrud fallen zu lassen; denn diese steht nicht da, wo jene ihren Blick leicht und natürlich auf sie fallen lassen kann, sondern da, wo das Publikum auf sie und in diesem Augenblick einzig und allein auf sie fallen muß, wodurch dann auch, wenigstens nach ihrer Meinung, der größte Teil des äußeren Erfolges dieses Aktes ihr eingeräumt wird. Eine Rolle scheint sich oft in den Charakter des Künstlers einzubohren; denn viele Vertreterinnen dieser Tochter des Friesenfürsten haben mit ihrer Heldin gemein, daß sie „die Liebe nicht kennen", nämlich nicht die Liebe zu dem Werke, das sie dem Publikum zu übermitteln helfen sollen, auch nicht die Liebe zu den anderen Mitwirkenden, die durch ein derartig aufdringliches Gebaren in der Erfüllung ihrer Pflichten gestört werden und darum keine vollkommen befriedigende Leistungen bieten können. So vermag Elsa dann nicht seitwärts zu blicken, sondern muß, wenn sie nicht Böses mit Bösem vergelten und ihrer Kollegin nicht das Spiel verderben will, sich den Hals verdrehen und ihre Feindin rückwärts suchen, wo diese sich in der Mitte der Bühne in triumphierender Haltung aufgestellt hat. Von Rechts wegen müßte diese Unnatürlichkeit in dem Verhalten der beiden Frauen sich rückwirkend in dem Auftreten der anderen Mitwirkenden äußern. Sollten der König und besonders Lohengrin nicht darauf aufmerksam werden, wenn Elsa sich plötzlich ganz umdreht, und müßten sie nicht, wenn sie den Grund davon bemerkten, Ortrud nun mit Gewalt entfernen lassen, da

der an sie ergangene Befehl nichts gefruchtet hat? So zieht ein einziger Verstoß gegen die Vorschrift in einem festgefügten Kunstwerke gleich eine Flut von Widersprüchen und Verkehrtheiten nach sich und verdirbt eine ganze Szene. Die Kritik findet nachher das Spiel der Ortrud hinreißend — aber nicht zur Wut über solchen Unsinn; das Publikum läßt sich durch diesen in seinem rauschenden Beifall nicht stören: der Erfolg des zweiten Aktes ist gerettet, und darum lassen Kapellmeister, Regisseure und Theaterleiter den Unsinn ruhig weiter siegen und die Vernunft in der Darstellung unterliegen.

Wenn Wagner es vermochte, schon in seinen schriftlichen Äußerungen sich so deutlich über diese so schwer zu schildernden Vorgänge auszudrücken, mit welcher Sicherheit und jeden Zweifel ausschließenden Klarheit muß er sie dann durch sein persönliches Eingreifen angeordnet haben. Wie belehrend müßten die Aufzeichnungen darüber sein! Sie sind es auch, wenn sie von einem zuverlässigen Beobachter herrühren, wie Heinrich Porges einer gewesen ist, der alle bei den Proben im Jahre 1876 gegebenen Vorschriften richtig verstanden und später in den „Bayreuther Blättern" sorgfältig niedergelegt hat. Nun hatte Wagner einige Monate früher, im Spätherbst 1875, an der Hofoper in Wien den „Tannhäuser" und „Lohengrin" einstudiert und versucht, diese beiden Werke aus den Banden des Opernstiles, worin sie gefesselt lagen, zu erretten und sie als Dramen hinzustellen, die sie sein sollten und waren. Man könnte nun wohl annehmen, daß die dortige Wirksamkeit des Meisters, wenn sie auch nur eine vorübergehende war, auf alle Anwesenden und besonders auf die Leute vom Fach einen starken, erzieherischen Eindruck gemacht hat. Wir besitzen das Zeugnis eines Mannes, der von sich behauptet, daß er allen Proben mit um so größerer Aufmerksamkeit beigewohnt habe, als sein Plan, — „selbst an die Spitze einer Bühne zu treten, bereits der Vollendung entgegenreifte". Auch gesteht er, daß er

den unauslöschlichen Eindruck empfangen habe, „Richard Wagner sei nicht nur der größte Dramatiker aller Zeiten gewesen, sondern gewiß auch der größte Bühnenregisseur und Menschendarsteller". Bei diesem Zeugen treffen also zwei Umstände zusammen, die für die Glaubwürdigkeit seiner Berichterstattung schwer ins Gewicht fallen: einmal steht er vor einer neuen Laufbahn, die ihm die Verantwortung für die stilgetreue Aufführung dieser Werke auferlegen wird. Man wird ihm daher gern glauben, daß er mit größter Aufmerksamkeit in diesen Proben zugehört und — zugesehen hat. Sodann ist es der Schöpfer dieser Werke selbst, dessen Lehren ihm geboten werden, und in dem er gleichsam das Ideal eines Leiters der Vorgänge auf der Bühne erblickt. Er braucht also an der Richtigkeit der empfangenen Eindrücke nicht zu zweifeln. Das tut auch wiederum das Publikum nicht, und zwar gerade aus den betonten Gründen nicht, wenn es nun die Schilderung dieser Eindrücke zu lesen bekommt. Vielleicht gibt es sich sogar seinen Äußerungen in noch viel stärkerem Grade hin, als wenn es sich von dem Meister selbst über jene Vorkommnisse unterrichten lassen müßte, weil es annimmt, daß sie der Zeuge ihm menschlich viel näher bringen wird, da er sie eben auch mit menschlichen Augen angesehen hat und nicht mit den übermenschlichen des Genius selbst.

Dieser Zeuge ist Angelo Neumann, der im vorigen Jahre seine „Erinnerungen an Richard Wagner" herausgegeben hat. Als sich die berührten Erlebnisse zutrugen, konnte der Verfasser dieser Erinnerungen jenen an Liszt gerichteten Brief vom Jahre 1850, in dem das Spiel der beiden Frauen geschildert wird, nicht kennen, wohl aber 1907, da der Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt 1887 erschienen ist; er muß aber den Inhalt dieses Buches nicht genau geprüft haben, da anders der gewaltige Widerspruch nicht zu erklären ist, der sich zwischen seiner Schilderung der in Rede stehenden Szene und der von Wagner über deren Ausführung gegebe-

nen Vorschrift befindet. Und daß der Schöpfer des „Lohengrin" im Laufe der Zeit seine Anschauung über die Notwendigkeit dieses Gebildes geändert, sogar völlig umgestoßen haben sollte, ist wohl nicht anzunehmen. Nun erzählt der verdienstvolle Bühnenleiter, daß Wagner in einer jener Proben die Rolle der Elsa von dem Auftreten zum Kirchengange an selbst gespielt habe. Er „schritt feierlich, beide Arme hoch erhoben, die Handflächen gegen den Zuschauer, mit verklärten Zügen, leuchtenden Augen, unverwandt nach oben gerichteten Blickes, ohne die Stufen auch nur einen Moment ins Auge zu fassen, sicheren Schrittes über die Stufen herab." Die Handflächen gegen den Zuschauer; das muß denn doch sehr merkwürdig ausgesehen haben. Sollte damit nicht gezeigt werden, daß die Vertreterin der Elsa es so nicht machen dürfe? Doch darüber läßt sich jetzt nichts mehr feststellen, und der Zweifel an der Richtigkeit dieser Bemerkung muß bestehen bleiben. Dagegen läßt sich der weitere Verlauf des Berichtes an der Hand der entgegenlaufenden Forderungen des Meisters weit sicherer angreifen. „Wie der König nun das zweite Mal mit Elsa und Lohengrin zum Dome schreitet und sie vor den Stufen anlangen, hieß Wagner den König, ohne sich umzublicken, voraus in den Dom eintreten; dann stellte sich Wagner an Stelle Lohengrins, und, indem er mit dem rechten Arme Elsa umfing, die noch eine oder zwei Stufen tiefer stand, zog er sie, die glückstrahlend zu ihm emporblickte, Brust an Brust an sich heran. Elsa, an Lohengrins Blick hangend, wendet einen Moment das Haupt zurück, gleichsam, als ob sie das Volk zum Zeugen ihrer Seligkeit machen wolle. In diesem Augenblicke setzt das Warnungsmotiv ein, und Ortrud, links vom Publikum, also dem Dome gegenüberstehend, erhebt drohend ihren Arm; Elsa erschrickt, verbirgt ihr Haupt an Lohengrins Brust, und während Lohengrin mit Elsa sehr langsam, immer in der vorhin geschilderten Stellung, rückwärts schreitend sich dem Innern des Domes

mehr und mehr nähert, fällt der Vorhang.“ Hat sich dies alles wirklich so zugetragen?

Muß dieser Widerspruch nicht eine heillose Verwirrung anrichten, wenn er einmal von den betreffenden Kreisen beachtet wird? Glücklicherweise können solche Dinge niemals die volle Gefahr heraufbeschwören, die in ihnen ruht, da das Bedürfnis nach Erweiterung der Kenntnisse gerade dort nicht vorhanden ist, wo diese am nötigsten gebraucht werden sollten. Solche „Erinnerungen“ werden nicht etwa aus Interesse an dem sachlichen Inhalt gelesen, der sich darin befindet, sondern aus Neugierde und aus Freude an den darin vorkommenden unterhaltenden Geschichten, besonders, wenn sie mit vielem Geschick geschrieben und mit geschmackvollen Zutaten gewürzt worden sind. Wenn dabei auch manche Unrichtigkeiten und Irrtümer mit unterlaufen sind, so wird daran kein Anstoß genommen; man bemerkt sie ja nicht. Ihre Beseitigung gehört nicht in den Rahmen dieser Abhandlung. Vielleicht erfolgt sie einmal an einer anderen Stelle; denn bei vielen von ihnen ist es geradezu eine Notwendigkeit, damit die Personen aus der schiefen Beleuchtung, in die sie hineingestellt worden sind, wieder herausrücken können. Wenn bei Gelegenheit der Veranstaltung der Aufführungen des „Ringes“ auf der Rundreise mit einem eigenen Theater Angelo Neumann beispielsweise von einem „begeisterten Fürsprecher unserer Kunst“ redet, „der mit wärmstem Interesse das Gelingen unserer Aufführungen . . . fördern half“ und „jede der vielen kleineren und größeren unvermeidlichen Schwierigkeiten eifrig zu ebnen bemüht war“, so könnte die Darlegung einen eigenen Reiz gewähren, wie die Fürsprache in Wirklichkeit ausgesehen hat und auch aussehen mußte: dieser „Fürsprecher“ hätte, wie die Verhältnisse lagen, seinen berechtigten Ehrgeiz als Künstler und Mensch preisgeben müssen, wenn er anders gehandelt hätte, als er es getan hat, und etwa so, wie es in den „Erinnerungen“ erzählt wird!

Wie ist nun aber jener Widerspruch zu erklären? Hat Angelo Neumann richtig gesehen? Hat sich der Vorgang wirklich so abgespielt, wie er ihn schildert, und hat sich darin der Wille des Meisters bis in alle Einzelheiten hinein vollkommen geäußert? Man vergegenwärtige sich nur genau die Situation, und das Rätsel wird leicht gelöst sein. Als Wagner sich hatte bewegen lassen, sich der ihm zugemuteten Arbeit an der Wiener Hofoper zu unterziehen, hatte er doch vorher gewußt, daß er seine Absichten nur in den allgemeinen Zügen werde verwirklichen können — einmal bei der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit und sodann wegen der geringen Vertrautheit der sonst vortrefflichen Künstler mit der von ihm verlangten Eigenart des dramatischen Stiles. Gerade aus diesem Mangel entsprang das persönliche Beispiel, das er geben mußte, indem er bald die Rolle der einen, bald die Rolle des anderen selbst anschaulich machte. Dabei ließ sich dann das Gebaren der übrigen nicht immer streng beaufsichtigen und berichtigen. So konnte es geschehen, daß er, während er die Vertreterin der Elsa umfing, um mit ihr zum Münster zu schreiten, sich entgehen ließ, wie völlig falsch sich diese benahm, und der Zuschauer, der noch obendrein von ihr als einer „der schönsten Bühnenerscheinungen", wie er sie nennt, ganz gefesselt gewesen ist, scheint nicht mehr unterschieden zu haben, ob diese Elsa „das Haupt zurückwendet", um im Hinblick auf die Wandlung ihres Geschicks das brabantische Volk „zum Zeugen ihrer Seligkeit" zu machen, oder nur, um den Zuschauern in der Probe die — allerdings begreifliche — Freude auszudrücken, daß sie in diesem Augenblicke einen Lohengrin in der Person des Meisters selbst an ihrer Seite hat! Ob sie am Abend der Aufführung unter dessen Augen die Bewegung einer angstvollen Erregung auch in die einer freudigen umgewandelt hat, und ob dieser Irrtum nicht später durch eine nachträgliche Zurechtweisung für die Zukunft beseitigt worden ist, darüber läßt sich jetzt nichts mehr ermitteln.

Es bleibt aber auffallend, daß Angelo Neumann den gewaltigen Unterschied zwischen dem Vorgange in der Probe und der Vorschrift im Klavierauszuge nicht bemerkt und nicht nachgeforscht hat, wenn er ihn etwa doch bemerkt haben sollte, worin der Grund dafür gelegen haben könnte.

Diese Erörterung ist ziemlich lang ausgefallen, hoffentlich nicht zu lang für die Wichtigkeit des Gegenstandes, dem sie galt; denn es wird klar geworden sein, daß diese „Erinnerungen" bei aller Begeisterung für den Meister, dem sie gewidmet worden sind, und bei der Bemühung, sie zuverlässig zu gestalten, doch von ihrem Verfasser nicht zu Dokumenten haben ausgebildet werden können, die etwa als Ergänzungen oder Erklärungen für die Vorschriften des Meisters gelten dürften. Zu ihnen müssen wir zurückkehren, wenn wir sicher gehen wollen. Er läßt auch niemand im Stiche, der ernstlich bestrebt ist, in das Innere seines Geistes einzudringen; denn schon in seinen W e r k e n findet sich alles bis auf jede Kleinigkeit äußerst genau aufgezeichnet, wie er es verstanden und wiedergegeben wissen will. Er ist darin B e e t h o v e n nachgefolgt, der in seinen letzten Werken mit einer gewissen Ängstlichkeit jede Note mit der vollen Erläuterung für ihr Vorhandensein und ihre Ausführung umkleidet hat; denn er hatte erleben müssen, daß seine früheren Werke, trotzdem er auch in ihnen schon ein sorgfältigeres Verfahren als seine Vorgänger M o z a r t und B a c h eingeschlagen hatte, doch einer großen Willkür in der Ausführung ausgesetzt geblieben waren. Das hat er glücklicherweise nicht ahnen können, daß selbst die mit so peinlicher Mühe bezeichneten Werke acht Jahrzehnte nach seinem Tode im Vortrage bis zur Unkenntlichkeit entstellt werden würden! Wie müßte er in Verzweiflung geraten, wenn er hören könnte, daß seine große Vorsicht, die ihn ohnehin vor einer Überschätzung der ausübenden Künstler schützte, so gut wie vergeblich gewesen ist! Die Hilflosigkeit, in die viele Musiker bei der Beschäftigung mit den Werken des ehrwürdigen S e b a s t i a n hineingeraten, ist leichter er-

klärlich; denn woher sollen sie die selbständige Erfassung dieser sphinxartigen Gebilde gewonnen haben? Kein Tempo, kein dynamisches Zeichen, keine Phrasierung und, wie kürzlich ein bekannter Klaviervirtuose in seiner Ausgabe des „Wohltemperierten Klaviers" behauptet hat, auch kein ideenreicher Hintergrund!

Selbst ein flüchtiger Blick auf die Verhältnisse der ausübenden Kunst kann schon genügen, um zu erkennen, daß Wagner sich für völlig berechtigt halten mußte, ihren Vertretern nicht zu viel zuzumuten und darum das, was er in den Werken nicht mehr niederlegen konnte, in seinen Schriften zu Ende zu führen. Darüber hat man vielfach den Kopf geschüttelt und darauf hingewiesen, daß seine Vorgänger nicht so umständlich gewesen wären und dies auch nicht nötig gehabt hätten, da ihre Werke für sich schon eine Sprache redeten, die deutlich genug sei. Diese Beweisführung sollte dazu dienen, ihnen eine Überlegenheit über den Nachfolger zuzuschreiben, eine nutzlose Beschäftigung, die gern von Leuten getrieben wird, deren Interesse an Kunstwerken nur bis an die Namen der Schöpfer heranreicht, aber niemals sich auf das Innere jener Werke erstreckt. Sie sollten sich lieber mit der Beantwortung der Frage befassen: würden die erwähnten „Vorgänger", denen der Name „klassische Meister" beigelegt worden ist, nicht gezwungen werden, dem Beispiele ihres „Nachfolgers" nachzueifern und sich in gründliche Erklärungsversuche zu stürzen, wenn sie sehen könnten, wie falsch ihre Werke heute meistens gerade von denen verstanden werden, die sich am lautesten und aufdringlichsten für ihre wahren Herolde auszugeben versuchen? Auch die andere Frage sollten diese Leute einmal beantworten: in welchem Verhältnisse stehen die Erklärungen, die Wagner für das bessere Verständnis seiner Werke gegeben hat, zu dem damit beabsichtigten Zwecke? Die Antwort ergibt sich leicht aus der folgenden Betrachtung des in Rede stehenden Falles, aus der Anführung der Deutung des „Lohengrin", die

Wagner in der aus dem Jahre 1851 stammenden Schrift „Eine Mitteilung an meine Freunde“ geboten hat — lediglich in der Absicht, den dramatischen Kern der Handlung von der musikalischen Schale loszulösen.

Er geht davon aus, daß Lohengrin „kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht ist; wie es überhaupt ein gründlicher Irrtum unserer oberflächlichen Betrachtungsweise ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten. Keine der bezeichnendsten und ergreifendsten christlichen Mythen gehört dem christlichen Geiste, wie wir ihn gewöhnlich fassen, ureigentümlich an: er hat sie alle aus den rein menschlichen Anschauungen der Vorzeit überkommen und nur nach seiner besonderen Eigentümlichkeit gemodelt. Von dem widerspruchsvollen Wesen dieses Einflusses sie so zu läutern, daß wir das rein menschliche, ewige Gedicht in ihnen zu erkennen vermögen, dies war die Aufgabe des neueren Forschers, die dem Dichter zu vollenden übrig bleiben mußte.“ Auf welchem Wege er dies vollendete, das zeigt er in der Schilderung seiner Lebensschicksale, insbesondere der Erfahrungen, die er mit seinem „Tannhäuser“ hatte machen müssen. Die Aufführung des Werkes hatte dem Publikum das Verständnis für dessen wahres Wesen nicht erschließen können, und daran war „der bei uns üblich gewordene Charakter der Opernvorstellungen“ schuld gewesen. „In unserer Oper nimmt der Sänger, mit der ganz materiellen Wirksamkeit seines Stimmorganes, die erste Stelle, der Darsteller aber eine zweite oder gar wohl nur ganz beiläufige Stellung ein; dem gegenüber steht ganz folgerichtig ein Publikum, welches zunächst auf Befriedigung eines wollüstigen Verlangens des Gehörnerves ganz für sich ausgeht, und von dem Genusse einer dramatischen Darstellung somit fast ganz absieht.“ Eine noch grausamere Enttäuschung erlebte er, als er sich mit dem Berliner Hoftheater in Unterhandlungen über die Aufführung

seines „Tannhäuser" einließ. Er wollte schließlich, um den König für diesen Plan günstig zu stimmen, ihm das Werk widmen. Da wurde ihm der Rat erteilt, er möchte, „da einerseits der König nur Werke annehme, die ihm bereits bekannt wären, andererseits aber einer Aufführung der Oper auf dem Berliner Hoftheater Hindernisse entgegenstünden, das Bekanntwerden Seiner Majestät mit dem Werke zuvor dadurch ermöglichen, daß ich einiges daraus für Militärmusik arrangierte, was dann dem König während der Wachtparade zu Gehör gebracht werden sollte." Mit dieser Zumutung wurde die ungeheure Kluft aufgedeckt, die den schaffenden Genius von der ihn umgebenden Gesellschaft trennte, und jedermann wird verstehen, wenn er ausruft: „Tiefer konnte ich wohl nicht gedemütigt und bestimmter zur Erkenntnis meiner Stellung gebracht werden! — Von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher auf für mich zu existieren." Man beachte wohl, daß ihn niemals während seines ganzen Lebens das Scheitern seiner Pläne niedergedrückt hat, sondern daß es immer nur die Gründe, aus welchen sie scheitern mußten, gewesen sind, die in ihm das Bewußtsein seiner „vollsten Einsamkeit als künstlerischer Mensch zur Gewißheit werden ließen." Er flüchtete sich mit seinen vor der Menschheit unverstandenen Empfindungen auf jene einsame Höhe, von welcher aus der Denker „mit frostigem Selbstbehagen die warme Welt der lebendigen Erscheinungen unter sich betrachtet." „Die Sehnsucht, die mich aber auf jene Höhe getrieben, war eine künstlerische, sinnlich menschliche gewesen: nicht der Wärme des Lebens wollte ich entfliehen, sondern der morastigen, brodelnden Schwüle der trivialen Sinnlichkeit eines bestimmten Lebens, des Lebens der modernen Gegenwart." Er ließ sich dort oben von dem Sonnenstrahl der Liebe erwärmen und sehnte sich wiederum „aus der Höhe nach der Tiefe, aus dem sonnigen Glanze der keuschesten Reine nach dem trauten Schatten der menschlichsten Liebesumarmung," um so auf das Weib

zu blicken, „nach dem sich der ‚Fliegende Holländer' aus der Meerestiefe seines Elendes aufsehnte; das Weib, das dem ‚Tannhäuser' aus den Wollusthöhlen des Venusberges als Himmelsstern den Weg nach oben wies, und das nun aus sonniger Höhe Lohengrin hinab an die wärmende Brust der Erde zog.

Um das Weib zu finden, das an ihn glaubt und ihn unbedingt liebt, mußte Lohengrin seine erhöhte Natur verbergen, damit er nicht um dieser bewundernswerten Eigenschaft wegen angestaunt oder angebetet würde, wo er doch nur „nach dem einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, — nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe, verlangte." Er wollte nicht Gott sein, sondern Mensch, warmempfindender und warmempfundener Mensch. „So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt." Das Tieftragische dieses Stoffes und dieser Gestalt konnte von der stets kalten, reflektierenden Kritik nicht verstanden werden, sondern nur von dem wirklichen Künstler, deren es damals und zu allen Zeiten nur wenige, sehr wenige gegeben hat. Diese Erscheinung liegt im Leben tief begründet und „wiederholte sich am Kunstwerke und dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich dartat." Beide decken sich also, Schöpfer und Held, und aus dieser Zusammenstellung geht hervor, daß in der Schöpfung des Lohengrin ein ganz

persönliches Moment ruht, eine aus dem tiefsten Innern der menschlichen Empfindung erwachsene Sehnsucht nach einer künstlerischen Offenbarung, nach einer Verkörperung dieser Empfindung im Kunstwerke. Ein herrliches Beispiel für das Walten des schöpferischen Genius im Menschen: das diesem vom Himmel zugefallene Geschenk, der Besitz dessen, was von den Menschen Genie genannt wird, läßt ihn sein menschliches Leiden nur um so stärker und innerlicher empfinden, damit er zu desto höheren und reineren Kunstäußerungen erhoben wird. Ein Glück für ihn, daß er nicht sofort verstanden wird, ein Glück für Wagner, daß die kalte Welt, daß die noch kältere Kritik, die aus einer Erstarrung des Gemüts hervorspringt, von dieser innigen Beziehung nichts, rein gar nichts ahnte. Hätte sie es geahnt, um wieviel herzloser wäre sie wegen dieser vermeintlichen Überhebung über ihn hergefallen, wie viel schmerzlicher hätte sie ihn sein Alleinsein noch empfinden lassen! Eine Erscheinung wie die des „Lohengrin" wurde nur unter einer allgemeinen Kategorie gefaßt, unter der Kategorie „christlich-romantisch". Sein Schöpfer wurde nicht durch das Gefühl rückhaltlos aufgenommen und verstanden; dazu besaß das Kunstleben seinerzeit nicht die Möglichkeit. Darum sollte er gezwungen werden, sich mit seinem Verstandenwerden statt an das Gefühl fast einzig nur an den kritischen Verstand mitzuteilen: gegen den Druck dieser tragischen Situation brach er in offene Empörung aus.

Den Eindruck, den die ursprüngliche Gestalt des Stoffes auf ihn gemacht hatte, konnte er nur festhalten, wenn er die „historisch sagenhaften Momente", durch die ein so außerordentlicher Stoff einzig zu überzeugend wahrer Erscheinung an die Sinne kommen konnte, mit noch größerer Treue als beim „Tannhäuser" zur Darstellung brachte. Er wollte das von ihm Erschaute „so deutlich und verständlich wie möglich der Anschauung anderer" mitteilen. „Höchste Deutlichkeit war in der Ausführung somit mein Hauptbestreben, und zwar eben nicht die oberflächliche Deutlichkeit, mit

der sich uns ein seichter Gegenstand mitteilt, sondern die unendlich reiche und mannigfaltige, in der sich einzig ein umfassender, weithin beziehungsvoller Inhalt verständlich darstellt, was aber oberflächlich und an Inhaltsloses Gewöhnten allerdings oft geradeswegs unklar vorkommen muß." Wer in unserer Zeit diesen Satz wiederholt, muß sich den Einwand gefallen lassen, daß er vor mehr als fünfzig Jahren und mit Rücksicht auf andere Verhältnisse niedergeschrieben worden ist. Wer ihn trotzdem aufrechterhalten wissen will und behauptet, daß das Publikum der Gegenwart in seiner Allgemeinheit auch an „Inhaltloses" gewöhnt sei, der wird darauf verwiesen, daß in den Opernhäusern gerade die Aufführungen der Werke Wagners die größten Ziffern aufzuweisen hätten, und daß alle modernen und zugkräftigen Werke ganz in seinem Stile geschaffen worden seien: also könne von den „an Inhaltloses Gewöhnten" nicht mehr die Rede sein. Vielleicht haben die bisherigen Ausführungen schon genügt, um wieder von neuem zu beweisen, daß die Werke meistens in einem Rahmen gegeben werden, in den ihr wirklicher Inhalt gar nicht hineinpaßt, und daß in dem von der „Großen Oper" entliehenen Rahmen von dem Inhalt eines musikalischen Dramas wenig oder nichts zu entdecken ist. In diesem Sinne kann und muß von „Inhaltloses" gesprochen werden. Aber auch die Werke, denen der Wagnersche Stil nachgerühmt wird, entbehren größtenteils des Inhalts, den Wagner für ein Kunstwerk von tieferer Bedeutung fordert. Allerdings befleißigt sich die Kritik, das, was in diesen Werken nicht enthalten ist, in sie hineinzuzaubern; aber der Mühe unterzieht sie sich nur sehr selten, aus den Werken, in denen ein großer Inhalt verborgen liegt, diesen herauszugraben. Gerade an der Figur des Lohengrin, die allgemein für völlig erkannt gehalten wird, ließ sich an der Hand ihres Schöpfers erkennen, daß die hineingelegte tiefe Bedeutung noch so gut wie gar nicht beachtet worden ist: der auf diese Weise beleuchtete Held sieht dem beliebten

Schwanenritter mit der glänzenden Rüstung und den paar — schönen Gesangsstellen nur sehr wenig ähnlich!

Wie viel bleibt auch noch von der — bekannten Elsa übrig, wenn sie mit den Augen des Meisters angesehen wird! „Elsa ist das Unbewußte, Unwillkürliche, in welchem das bewußte, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewußte Notwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er dem Wesen Elsas sich verwandt fühlt". In dem endlichen Ausbruche ihrer Eifersucht lernte Wagner das rein menschliche Wesen der Liebe erst ganz verstehen. „Dieses Weib, das sich mit hellem Wissen in ihre Vernichtung stürzt um des notwendigen Wesens der Liebe willen — das, wo es mit schwelgerischer Anbetung empfindet, ganz auch untergehen will, wenn es nicht ganz den Geliebten umfassen kann; dieses Weib, das in ihrer Berührung gerade mit Lohengrin untergehen mußte, um auch diesen der Vernichtung preiszugeben; dieses so und nicht anders lieben könnende Weib, das gerade durch Ausbruch ihrer Eifersucht erst aus der entzückten Anbetung in das volle Wesen der Liebe gerät, und dies Wesen dem hier noch Unverständnisvollen an ihrem Untergange offenbart; dieses herrliche Weib, vor dem Lohengrin noch entschwinden mußte, weil er es aus seiner besonderen Natur nicht verstehen konnte, — ich hatte es jetzt entdeckt: und der verlorene Pfeil, den ich nach dem geahnten, noch nicht aber gewußten, edlen Funde abschoß, war eben mein Lohengrin, den ich verloren geben mußte, um mit Sicherheit dem wahrhaft Weiblichen auf die Spur zu kommen, das mir und aller Welt die Erlösung bringen soll, nachdem der männliche Egoismus, selbst in seiner edelsten Gestaltung, sich selbstvernichtend vor ihm gebrochen hat."

Um das volle Verständnis und die tiefe Erkenntnis für Dante zu gewinnen und weiter zu verbreiten, hatte man einst — ich weiß nicht, ob sie noch vorhanden ist — eine eigene Dante-Akademie gegründet, nicht zwanzig oder

dreißig Jahre nach seinem Tode; denn da hat man ihn gewiß auch zu verstehen geglaubt: sondern einige Jahrhunderte später, als man zu ahnen anfing, welcher Reichtum an Gedanken und Empfindungen darin verborgen lag und zum Leben geweckt werden mußte. Hat Shakespeare nicht beinahe zwei Jahrhunderte warten müssen, bis man begonnen hat, in seine gewaltige Gedankenwelt einzudringen? So wird auch einst die Zeit des reinen Verständnisses für die Großen herankommen, die uns zeitlich und räumlich noch zu nahe stehen, die aber geistig über uns in jene ferne Zeit hinausschauen, nicht nur in ihren Werken, sondern auch in den dazu von ihnen selbst gegebenen Erläuterungen. Goethe sagte von seinen Orphischen Urworten, daß „sie verdienen, wohl einem größeren Publikum bekannt zu werden; auch haben Freunde gewünscht, daß zum Verständnis derselben Einiges geschähe, damit dasjenige, was sich hier fast nur ahnen läßt, auch einem klaren Sinne gemäß und einer reinen Erkenntnis übergeben sei." Hat er damals seinen Zweck erreicht? Hat sich das „größere Publikum" auf seine Aufklärung hin gefunden, das imstande gewesen wäre oder auch nur die Lust gezeigt hätte, in die Tiefe dieser „Urworte" hinabzusteigen? Selbst auf die Gefahr hin, einer Gotteslästerung bezichtigt zu werden, möchte ich doch an das Wort erinnern, das Jesus zu der Samariterin auf die Frage nach dem richtigen Orte der Anbetung gesprochen hat „Gott ist Geist, und die ihn anbeten, die müssen ihn im Geiste und in der Wahrheit anbeten" (Joh. 4, 24). Jeder Genius ist eine Offenbarung Gottes, eine neue Äußerung des göttlichen Wesens. Auch ihm soll eine „Anbetung" zuteil werden, nicht in dem Sinne einer sinnlosen Verherrlichung seines Namens, sondern einer verständnisvollen Verehrung jenes ihm innewohnenden göttlichen Wesens. Dazu bedarf es eben der aus seinem Geiste geschöpften Wahrheit.

Die für Wagner bestimmte — Akademie müßte zwei Teile umfassen: der eine Teil würde nur dazu dienen, ihn

als Dichter großer Dramen verstehen zu lernen, der dann auch wohl den bis heute noch vorenthaltenen Platz in der Literaturgeschichte erhalten würde; der andere Teil — befindet sich schon auf dem Festspielhügel in Bayreuth. In dem von ihm selbst errichteten Hause wird nun schon ein viertel Jahrhundert lang nach seinem Tode der Stil gepflegt und verkündigt, den er für die sinnvollen Aufführungen seiner Werke gefordert hat, der Stil der dramatischen Geschlossenheit und Folgerichtigkeit. Von hier aus hat sich dieser Stil auch schon weiter verbreitet, aber nur in einzelnen Fällen, noch nicht in der nötigen Allgemeinheit. Dazu hat es noch an Aposteln gefehlt, die hinausgezogen wären in alle Lande, um zu verkündigen, was sie gelernt haben, und an alle Theater, um zu zeigen, wie die Werke von allen Schlacken eines fremden Stiles gereinigt werden können. Wäre dies schon geschehen, dann brauchte nicht mehr von — Opernstil geredet zu werden; denn wenn dieser einmal aus den Wagnerschen Werken entfernt worden ist, dann werden auch die Werke der anderen Meister von ihm erlöst werden, und an den Werken, deren Vorhandensein auf seiner Anwendung beruht, wird dann nach und nach das Publikum den Geschmack verlieren. Noch kürzlich war im Dresdner Anzeiger — das richtigere Wort Dresdener ist schon seit längerer Zeit verpönt — in einer Besprechung einer Aufführung der „Jungfrau von Orleans" der beachtenswerte Satz zu lesen: „mit vollem Recht mied der Darsteller den üblichen Opernstil und machte aus dem Bühnenheros (Graf Dunois) ein fühlendes Menschenkind." Unabsichtlich kennzeichnet der Verfasser dieses Satzes die noch übliche Anschauung über den Unterschied zwischen Oper und Schauspiel. Die Auffassung, daß die Oper im Stile der Großen Oper kein Schauspiel im wahren Sinne des Wortes ist, fällt mit der unsrigen zusammen; aber darum gerade soll auch ein Wagnersches Werk nicht mehr Oper genannt werden: es ist ein Drama, dessen Darstellung an die Ausführenden dieselben strengen schauspielerischen For-

derungen stellt, deren Erfüllung verlangt wird, wenn es sich um ein Drama ohne Musik handelt. Diesen großen Unterschied hat jener Berichterstatter nicht machen wollen; sonst hätte er nicht mit einer solchen Geringschätzung behaupten können, daß der „übliche Opernstil" die Gestaltung eines „fühlenden Menschenkindes" ausschließt: das scheint doch der Sinn seiner Worte in der von ihm gebrauchten Gegenüberstellung zu sein. Die Behauptung, daß ein Schauspieler aus der gründlichen Beschäftigung mit dem Inhalte der Wagnerschen Werke einen großen Vorteil für seine eigene Kunst gewinnen kann, wird mit Hohngelächter aufgegenommen werden — heute gewiß noch! Der Schauspieler möge jedoch einmal ohne Voreingenommenheit prüfen, welch ein Lehrmeister Wagner für die Schauspielkunst geworden ist — oder, richtiger gesagt, für die darstellerischen Ermöglichungen des Bühnenkünstlers. Freilich erleichtert er den Darstellern seiner Helden die Arbeit wesentlich durch die musikalische Gestaltung, durch die er sie zwingt, ganz im Rahmen der Zeichnung zu bleiben. Dieser scheinbare Zwang leitet jedoch zur Befreiung von der Möglichkeit, in der Zeichnung etwa auf eine falsche Fährte zu geraten. Da der Ton nur eine Hilfe für die Verdeutlichung des Wortes sein soll, dieses somit immer die Hauptsache bleibt, so kann der Schauspieler aus der Betrachtung der ausdrucksvollen Wiedergabe des Wagnerschen Wortes lernen, wie entscheidend für die Darstellung das genaue Eindringen in das Wort werden kann. Beobachtet er ferner, wie die Musik dem Darsteller die Bewegung vorschreibt, so daß dieser eben nur die Bewegung machen darf, die zur Verdeutlichung der Handlung gehört, so wird er daraus die Lehre ziehen, daß jede überflüssige Bewegung zur Entstellung des dramatischen Sinnes führen muß.

Wo sind nun die Apostel zu finden, die die Bayreuther Lehre fruchtbringend verbreiten könnten? Nach der musikalischen Seite hin sind es die Kapellmeister gewesen, die von dort aus ihren Weg genommen haben; nach der drama-

tischen müßten es Regisseure sein, die genau so wie jene das Gewonnene außerhalb des Festspielhauses zur Geltung brächten. Da ergibt sich eine Schwierigkeit, die in der Stellung des Regisseurs liegt. Seine Aufgabe wird dahin verstanden, daß er die äußere Gestaltung der Bühne überwacht und leitet. Es braucht nicht weiter ausgeführt zu werden, wie wichtig seine Tätigkeit für das Übereinstimmen der Dekorationen, der Beleuchtung, der Gruppierung der Mitwirkenden mit den Erfordernissen des Kunstwerkes werden muß. Bei dem außerordentlichen Umfange der Arbeit, den die Bewältigung dieser Dinge erfordert, kann ihm kaum noch die nötige Zeit dazu bleiben, den einzelnen Darstellern nun auch noch bei dem Erfassen ihrer Rollen behilflich zu sein. Dafür müßte in der Oper, sobald sie als Drama verstanden wird, genau so eine eigene Persönlichkeit vorhanden sein, die wir im Schauspiele mit dem Namen eines Dramaturgen bezeichnen. Dieser ist es, der in dem heutigen Opernwesen noch fehlt, und dieser wäre es auch, der durch seine Tätigkeit das Mißverständnis, das noch immer über dem Namen Oper liegt, ein für allemal aus dem Wege räumen könnte. Ihm würde in erster Linie obliegen, über der genauesten Erfüllung der Forderungen nach der dramatischen Seite hin zu wachen. Er müßte den Figuren der Darsteller das Theatralische völlig entziehen und dafür sorgen, daß darin nur die lebensvolle Natürlichkeit und Wahrheit obwalten. Das sind fromme, aber nicht unerfüllbare Wünsche: im Laufe der Zeiten hat sich schon mancher Wechsel vollzogen, so daß auch die Hoffnung auf diese Vervollkommnung nicht in das Gebiet der Träume gewiesen zu werden verdient.

* * *

Muß nun erst noch besonders erörtert werden, warum eine Aufführung des „Lohengrin" in Bayreuth wieder zu einer Notwendigkeit geworden ist? Geht dies nicht deutlich aus den vorhergehenden Ausführungen hervor? Vierzehn Jahre sind verflossen, seitdem er zum ersten Male in

unverfälschter Reinheit und mit gewissenhaftester Treue dort seinen Einzug gehalten hat. Haben die damaligen Aufführungen die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht, die darin bestehen sollte, daß alle bedeutenderen deutschen Theater die dort dargebotenen Feststellungen als Richtschnur für eine stilgetreue Wiedergabe annehmen würden? Die Leitung des Münchener Hoftheaters hatte in Erfahrung gebracht, daß man in Bayreuth der Inszenierung die vorgeschriebene Zeit der „ersten Hälfte des zehnten Jahrhunderts" zugrunde legen werde. Nun beeilte sie sich, noch vor Beginn der Festspiele des Jahres 1894 in München mit der gleichen Befolgung der bisher — übersehenen Vorschrift vorzugehen: diese kleine, wenn auch nicht ganz einwandfreie Vorwegnahme einer besseren Einsicht in die Partitur ist auch die einzige Errungenschaft geblieben, die man aus der Bayreuther Errettung des „Lohengrin" gewonnen hatte! Warum aber mit Personen ins Gericht gehen wollen, die außerhalb der Bayreuther Wirksamkeit stehen, wenn beispielsweise der damalige Bayreuther Vertreter des „Lohengrin" nach wie vor nach den Worten „Elsa, ich liebe dich!" diese im Kreise umherführte, als wolle er sie ihren Landsleuten vorstellen, während er sich in Bayreuth selbst streng an die Vorschrift hatte halten müssen, Elsa der Hut des Königs zu übergeben. Wer mag unter solchen Verhältnissen noch von — Tradition reden! Sie geht nirgends leichter verloren als unter den ausführenden Künstlern selbst, wofür sich unzählige Beispiele anführen lassen.

Das Streben der Bayreuther Festspielleitung, die Überlieferung treu zu behüten und immer von neuem aus den so sorgfältig niedergelegten Aufzeichnungen wiederherzustellen und zu beleben, hat die schönsten Früchte getragen: der Lohn, der nur darin bestehen kann, als leuchtendes Vorbild anerkannt zu werden, wird nicht ausbleiben, mögen auch bis jetzt nur schwache Anzeichen für die Erfüllung dieser Hoffnung vorhanden sein.

Das tragische Problem des Lohengrin.

Von

Robert Petsch.

Drei Hauptideen sind es, die das Trauerspiel des 19. Jahrhunderts aus dem klassischen Zeitalter mit herübernimmt. Da ist zunächst die in immer neuen Formen ausgedrückte Vorstellung von der Zwiespaltigkeit der Menschenseele, von der Störung einer ursprünglichen Harmonie der Seelenkräfte. Die biblische Scheidung zwischen Fleisch und Geist wirkt durch das ganze Mittelalter nach und wird durch Vermittlung der Philosophie des Descartes zum eigentlichen, tragischen Nerv der französischen Dramatik eines Corneille; Vernunft und Sinnlichkeit liegen im ewigen Kampf miteinander, doch besteht die Möglichkeit eines Sieges der Vernunft, der Selbstbesinnung und Selbstzügelung des Menschen. Das schmerzliche Aufbäumen und Niederringen des natürlichen Menschen bedingt das Mitleid, der endliche Sieg seines geistigen Teils erweckt die Bewunderung des Zuschauers. Doch schon die nächste Generation sieht in der Tragödie eines Racine die Sinnlichkeit siegen und beweint die menschliche Schwäche, die den Genuß am Leben mit der quälenden Unterdrückung der mahnenden Stimme im Busen und mit folternden Gewissensbissen bezahlen muß. Ganz ähnlich ist die Tragödie Schillers, namentlich in seiner Jugendzeit, gestaltet: Mit dem Augenblick, wo die seelische Harmonie durch das Erwachen einer Leidenschaft gestört ist, schreitet diese auf ihrem Wege unaufhaltsam fort, bis das Leben selbst zerstört ist und vielleicht im letzten Augenblick noch einmal das einstige Ideal vor der Seele auftaucht. An der Schwelle des deutschen Idealismus empfahl Leibnizens Ethik eine rechtzeitige Disziplinierung des menschlichen Sinnenlebens durch die Vernunft,

damit die Stunde der Versuchung kein unvorbereitetes Herz fände.

Leibniz stand der Wirklichkeit vorurteilsfreier gegenüber als Descartes. Die reinliche Scheidung zwischen Vernunft und Sinnlichkeit läßt sich auf die Dauer nicht durchführen; bei der Wahl des Menschen zwischen verschiedenen Möglichkeiten des Handelns steht nicht Überlegung gegen Gefühl, sondern Trieb gegen Trieb. Die englischen Philosophen, die wie Hume im praktischen Leben standen und Geschichte machten, ehe sie Geschichte schrieben, die ein höchst lebendiges und wirklichkeitsfreudiges Volk zu leiten hatten, wußten wohl, daß in einem wirklichen Konflikt zwischen Trieb und reiner Vernunftvorstellung immer der erstere siegt, nötigenfalls unter Verfälschung des Urteils der Vernunft. Wenn also recht gehandelt wird, so ist das nur dadurch möglich, daß das moralisch Gute auch seinerseits einem tiefen, unmittelbaren, im Gefühl sich ankündigenden Bedürfnis des Menschen entspricht. Dies Gute führt den Menschen aus seiner bloß sinnlichen, dem Augenblick ergebenen Stimmung heraus; aber es führt ihn nicht zur Abstraktion von aller Sinnlichkeit überhaupt, in eine blutleere Geistigkeit, sondern erhebt ihn über das intensive Streben nach sinnlichem Wohlsein der eigenen Person und verknüpft ihn auf dem Wege des reinen Gefühls mit seiner Umgebung; so tritt zu dem alten Gegensatze: „Sinnlich und geistig“ ein neuer: „Ich und du“; der Liebe zur eigenen Person tritt die Liebe zum Nebenmenschen, zur Menschheit überhaupt gegenüber, und aufs Religiöse gerichtete Naturen fügen dazu etwa noch einen ebenfalls angeborenen Trieb der Liebe zur Gottheit. Auch hier nimmt etwa die für Deutschland so folgenreiche Philosophie des Shaftesbury ein ursprüngliches Gleichgewicht der selbstischen und selbstlosen Neigungen an, das in der Wirklichkeit meist durch ein Überwiegen der ersteren gestört wird. In Deutschland verbindet sich die neue Lehre leicht mit der alten. Wenn Wallenstein kurz vor seinem Verrat noch in die

Worte ausbricht: „Einst war mir dieser Ferdinand so huldreich“ und in seinem großen Monolog von der Heiligkeit der Kaiseridee für den unverdorbenen Menschen spricht, so deckt er damit die Gegenströmung auf, die er erst überwinden muß, ehe er sich dem sinnlichen Drange nach Macht frei überlassen kann; das Sinnliche ist mit dem Selbstischen, das geistige Element mit dem Selbstlosen in ihm aufs engste verschmolzen. Ist aber einmal das ursprüngliche Gleichgewicht, von welchen Faktoren es auch gebildet sein mochte, zerstört, so geht das Verhängnis seinen Gang. Schiller selbst zweifelt daran, daß der einzelne für sich in diesem Leben es wiederzugewinnen vermöge.

Wenigstens gelingt es dem Menschen nicht durch eigene Kraft. Nur mit Hilfe der Kunst kann er jene Selbstenteignung vollziehen, die ihm den vollen Genuß an der schönen und für ihn unentbehrlichen, sinnlichen Welt gestattet, ohne daß durch materiellen Genuß alsbald die Freude wieder zerstört würde. Im w i r k l i c h e n Leben aber heißt es genießen oder entbehren; „zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden bleibt dem Menschen nur die bange Wahl“. Einst freilich soll es dem Menschen auch gelingen, wahrhaft zu genießen, ohne sich an die Materie zu verlieren; zum wenigsten entwickelt sich die Menschheit als Ganzes diesem Ziel entgegen. Aus dem gegenwärtigen Zustande heilloser Gegensätze zwischen gemeinem Genuß des Stofflichen und weltfremder, verknöcherter Enthaltsamkeit kann die Kunst den Menschen zu dem zerstörten Urzustande seliger Harmonie zurückleiten. Bei Kant wie bei Schiller erscheinen die alten, theologischen Ideen von dem paradiesischen Leben, das sich der Mensch durch den ersten Gebrauch, d. h. Mißbrauch seiner Willensfreiheit verscherzte, und das er nur in fernster Zukunft wiedererlangen soll, in jener kulturhistorischen Umprägung, die ihnen schließlich Rousseau verliehen hatte. An dieser Entwicklung des Ganzen aber nimmt der einzelne für seine Person so gut wie keinen Anteil; nur von der Gesundung der Gattung kann er Vorteil ziehen; solange

er noch er selbst ist, eine scharf geprägte Individualität, solange trägt er noch bei zur Störung der ursprünglichen, zur Hemmung der endlichen allgemeinen Gleichheit; die Individualität mag seine Seligkeit sein, sie ist doch sein Unglück, und von ihrer Auflösung ins Allgemeine ist seine Rettung abhängig. Diese Gedankenreihe wirkt tief bis ins 19. Jahrhundert nach. Richard Wagner lernte sie schließlich bei Feuerbach kennen. Sie wachte immer wieder in Zeiten auf, wo der Individualismus der Neuzeit in grenzenlosen Subjektivismus auszuarten drohte.

Aber ihr wirkte eine dritte Gedankenreihe entgegen. Die Welt ist auf Individualität angelegt; schon bei Leibniz finden wir das All als ein System unzähliger, seelischer Einheiten, Monaden, erklärt, die mit unendlich fein abgestufter Klarheit das Bild der Welt als Ganzes in immer wechselnder Form widerspiegeln bis zur höchsten Zentralmonade, der Gottheit, hinauf, die ganz Geist ist und von aller materiellen Behinderung frei die ganze Welt in sich selbst mit vollendeter Treue abbildet, und mit individueller Prägung erscheint nach Gottes orphischem „Urworte" der Mensch bereits auf der Welt; dem Dämonischen in seiner Brust kann er nicht entgehen. Aber er tritt alsbald in die regste Wechselwirkung mit der Welt um ihn her; ein fremder Einschlag kommt in das Gewebe, und es hängt von ihm ab, wie weit er das Ganze zu künstlerischer Einheit fortzuführen wisse. Aus Eigenem und Fremdem webt ein jeder sein Leben, aber es ist möglich, daß dies Gewebe zu einem schönen und befriedigenden Abschluß gelange. Soweit das Gute freilich bloße Negierung der Sinnlichkeit ist, wird es gerade bei den besten und stärksten Naturen von der Macht der Leidenschaft leicht überwunden werden und die Niederlage den Menschen in die Verzweiflung führen; soweit das Gute aber Hingabe an den Nebenmenschen bedeutet, wird das Gefühl dafür auch im heftigsten Sturm der Leidenschaft nicht ganz unterliegen, und vermittelst dieses mächtigen und ursprünglichen Triebes zur Liebe kann der Irrende

wohl den rechten Weg zurückfinden; den fremden Tropfen aus dem eigenen Blut zu verdrängen, weiß Egmont ein freundlich Mittel; treue, schwesterliche Liebe scheucht die Erinnyen von dem Haupte des Orest; und das Ewig-Weibliche zieht Faust hinan, wie denn Goethe selbst dankbar Frau von Stein bekennen durfte, daß sie, in einem früheren Leben „seine Schwester oder seine Frau, seinem heißen Blute Mäßigung tropfen durfte". So wird die Entwicklungsidee hier auf die Vorstellung von der Störung ursprünglicher, menschlicher Harmonie gepfropft und ins Individuelle gewandt; nicht die Menschen schlechthin, aber die Nächststehenden, von Natur oder durch das Gefühl aufeinander Angewiesenen können einander erlösen. Wie in der Annahme natürlicher Individuation, so zeigt sich Goethes realistischer Sinn in der Anweisung engerer Wirkungskreise für den Einzelnen innerhalb der großen Gesamtmenschheit, die als solche wohl am Ende der Tage zum Bestimmungsgrund für das Handeln eines Faust werden, ihm aber auf seinen Irrwegen zunächst nichts geben, ihn nicht retten kann; und wenn bei Schiller das Weib der ungebrochenen Natur näher steht als der Mann und dem Leidenschaftlichen das Ideal vor die Seele zu halten berufen ist, so erscheint eben auch bei Goethe das Weib, innerhalb der Bande schwesterlicher oder geschlechtlicher Liebe, als die Erlösende, Helfende Rettende.

Die Idee aber von der ursprünglichen Bestimmung und Berechtigung zu individuellem Dasein kann sich mit jener anderen, pessimistischen Anschauung der Außenwelt auch so verbinden, daß das Leben als solches wie ein wüstes Chaos erscheint, das die gesunde Natur beeinträchtigt und ruiniert und alles Heil nur in der im Gefühl sich ausdrückenden Persönlichkeit zu finden ist. „Verwirre mir mein Gefühl nicht", rufen Kleists Helden aus und geben damit das Grundmotiv für alles tragische Empfinden der Romantik ab; wie ein Schwergewicht lastet die Welt mit ihren Zufälligkeiten äußerer und innerer Art, mit ihren Moralvorschriften und Traditionen auf

der freien Seele, die sich ihrer selbst erfreuen möchte. Familienhaß und Standesvorurteil, Gesetzvorschriften des Amazonenstaats oder ein furchtbares Ereignis wie die Pest sind es, die seine Figuren aus der Siegesbahn hinab ins Unglück drängen.

Dieser pessimistische Zweifel an der Gegenwart, freilich verbunden mit dem Glauben an ein drittes Reich, wo sich griechische Sinnenfreude mit christlicher Kraft zur Selbstbeherrschung und Nächstenliebe vereinigen werde, beherrscht die nächste Generation, das junge Deutschland. Auch der Glaube an die Erlösung des Mannes durch das Weib ist nicht erloschen; freilich ist es nicht mehr das Weib in seiner Beziehung zum Ewigen, sondern in seiner Bestimmung für die Familie, das nun im Mittelpunkte des Denkens steht. Das Weib findet sein Zentrum im Mann, und so soll er selbst seinen Mittelpunkt in der Gottheit suchen,[1]) oder aber Mann und Weib ergeben in ihrer Vereinigung das Höchste. „Du voll stürmender Leidenschaft, ich langsam prüfender, überlegender Mann; aber vereinigt sind wir eine Welt, eine Welt voll Kraft und Glück: wo die Fähigkeit des einen aufhört, da beginnt die des andern, wir ergänzen uns, und so erzeugen wir ein drittes neues Leben, das uns beiden überlegen ist, uns beide beherrscht und glücklich macht — Liebe heißt es", so schreibt Laubes Vater im „Jungen Europa" an Constantie.[2])

Hier prallen zwei Auffassungen des Weibes aufeinander, die auf die klassische und auf die frühromantische Zeit zurückweisen; Richard Wagner ist durch die Stürme des jungen Deutschland hindurchgeschritten, aber schließlich doch dem Frauenideal Schillers und Goethes treu geblieben, das dann in Chamissos Frauenliebe und -leben oder in Kleists Käthchen von Heilbronn bis zur letzten, romantischen Konsequenz in der Hingabe des eigenen Selbst geführt wer-

[1]) „Freihafen".
[2]) Band I, Brief Nr. 22.

den sollte. Das Weib bietet sich allein dem Mann zur Erlösung an, zur Erlösung von leidenschaftlicher Sinnlichkeit durch die Liebe; aber auf dieser Welt — hier steht Wagner ganz auf dem gegenwartspessimistischen Standpunkte — kann die Erlösung nicht gelingen; ein Orest würde hier auch an der Seite Iphigeniens nicht zur Ruhe kommen, wie Fremde würden sie durch diese Welt hindurchschreiten. Mag die Menschheit als Ganzes einer schöneren Zukunft entgegengehen, und mag der Politiker Wagner hieran glauben und seine Kräfte dafür einzusetzen bereit sein: den Dichter Wagner mit seiner stark individualistischen Ader interessiert nur das Schicksal des einzelnen Menschen, und dieser findet seine Erlösung nicht in unserer Welt, sondern nur in jener ferneren Zukunft, wo Max und Thekla vereinigt sein und bleiben werden, wohin sich die Jungfrau von Orleans aus dieser Schattenwelt flüchtet, wo Faust von Gretchen empfangen und aufwärts geleitet wird.

Dies das Schema der ersten, selbständigen Tragödie Richard Wagners. So wird der Fliegende Holländer von den naturgesetzlichen und unausweichlichen Folgen des ungestümen Tatendranges seiner Seele erlöst; sollte man glauben, daß der Gewaltige, der mit dem Teufel zu ringen sich vermaß, an Sentas Seite ein stilles und ehrbares Leben führen könnte? So wenig, als Tannhäuser nach dem Eintreffen seiner Begnadigung aus Rom bei diesen kalten Moralisten der Wartburg in Elisabeths Armen die Freuden des Venusberges vergessen könnte, solange noch warmes Blut durch seine Adern eilt; die Konsequenz der leidenschaftlichen Natur zieht Wagner, wie Schiller. Aber er führt seinen Helden noch hier auf Erden der letzten Vollendung entgegen, läßt ihn den höchsten Punkt seiner Existenz erreichen und genießen.

Eine doppelte Erlösung wird also an dem fluchbeladenen Menschen vollzogen: Einmal gilt es die Auslöschung des quälenden Bewußtseins von dem innewohnenden, leidenschaftlichen Drange, der zu ungeheuren Taten führte und

immer wieder führen muß; wie Goethe dafür Sorge trägt, daß liebevoller Geister geheimnisvolles Wirken „des Vorwurfs glühend bittre Pfeile" in Fausts Busen auslöschen, so muß die Liebe einer Senta dem ungestümen Seefahrer, den seine Vermessenheit jenseits der Menschheit gestellt hat, den Glauben an sich selbst, an seine sittliche Persönlichkeit wiedergeben, muß Elisabeths unbedingter Glaube die eben erst schüchtern erwachte, geistige Natur in Tannhäuser hegen und stärken. Die Vorbedingung dazu ist unbedingtes Vertrauen des Helfers zu dem von seiner eigenen Leidenschaft durch die Welt gepeitschten, schuldbeladenen Menschen; mit dem genialen Tiefblick des unverdorbenen Menschen erkennen Wagners Erlöserinnen in dem Mann ihrer Liebe das nach Befreiung seufzende Menschentum hinter dem Zerrbilde, das der Zusammenprall mit der Wirklichkeit aus ihnen gemacht hat. So tragen Schillers Frauen, eine Amalie, eine Leonore, eine Herzogin von Friedland, das unverstellte Bild des Helden in ihrer Seele und wissen uns auch in den schwierigsten Situationen Sympathie für ihn abzugewinnen; zur erlösenden Tat freilich sind sie nicht berufen.

F e r n e r aber handelt es sich um die Erlösung des Helden von der Angst vor den fortzeugenden Folgen seiner bisherigen, aus jener leidenschaftlichen Anlage herausgeborenen T a t e n; er fühlt sich durch das Leben gehetzt, überall beargwöhnt und von den „Heiligen und Gerechten", denen er vielleicht an sittlicher Energie weit überlegen ist, beiseite gestoßen; diese Erfahrungen entzünden in ihm eine wahre Verachtung gegen die sittlichen Maßstäbe seiner Umgebung, die schließlich jedes sittliche Streben innerhalb dieser Welt von vornherein unterbinden muß; im Widerstreit zwischen Menschenliebe und leidenschaftlichem Ich-Drang, unter den egoistischen Gegenwirkungen der Menschheit verliert der Schuldbeladene nur zu leicht den Glauben an selbstlose Liebe, auch bei denen, die sich zu seiner Erlösung anbieten. „Um ewige Lieb' und Treue ist's getan". Was ihn retten kann, ist nur das unbedingte Vertrauen auf die

Persönlichkeit des Retters; aber diese kann mit unwiderstehlicher Gewalt nur durch freiwillige Hingabe des Lebens bewiesen werden; und so ist die Erlösung des Holländers von seiner Leidenschaft, wie vom Fluche des Lebens und damit vom Leben selbst, an Sentas Treue bis zum Tode geknüpft, und im Tannhäuser bringt schon der legendarische Stoff den Sühnetod der Reinen für den Unreinen mit sich.

In beiden Opern lag der Akzent auf dem Vertrauen der Erlöserin auf den zu Erlösenden; im Lohengrin ist das Problem umgekehrt: Wie steht es mit dem Vertrauen des Erlösten auf den Erlöser? Natürlich hat diese Frage keinen Sinn, wenn ein gemeinsamer Liebestod im höchsten Augenblick allen weiteren Zweifeln ein Ende macht. Die schwermütige Tragik der beiden ersten großen Opernwerke, die bis zur Erlösung nicht bloß von Schuld und Leidenschaft, sondern vom Leben überhaupt vordringen, nötigte gerade einen Kämpfer von der Tatkraft und dem unverwüstlichen Optimismus eines Richard Wagner zu der Erwägung, ob nicht ein einmaliges Durchbrechen der egoistischen Verfassung der Welt durch eine Tat beispielloser, vertrauensvoller Aufopferung genügen würde, um dieser Welt die Augen über sich selbst und ihre wahre Bestimmung zu öffnen. Wagners Antwort, wie sie ihm seine eigenen Erfahrungen auf dem Gebiete künstlerischer Reformen in den Mund legen, würde lauten: Solange die Gesellschaft nicht selbst eine andere geworden ist, nicht auf irgendeine Weise gewaltsam dem Urzustande wieder angenähert worden ist, wird sie den Erlöser, mag er nun als Künstler oder sonstwie zu ihr kommen, gar nicht verstehen, sondern von sich stoßen.

In diesem Sinne entwarf er im Sommerurlaub 1845 zu Teplitz die Dichtung der Meistersinger mit einem Abschluß, den er später selbst in seiner Weise als „frivol“ verwarf und der sicherlich die vorliegenden Probleme nicht in ihrer Tiefe erfaßte. Walter Stolzing siegt beim Preissingen, weist aber die Aufnahme in die Zunft höhnisch zurück und führt seinen

schönen Siegespreis von dannen; Hans Sachs aber „beginnt in einem kräftigen Ton das Lob der Meistersingerzunft, halb ironisch, halb ernst, zu singen und — besänftigt dadurch die Meistersinger selbst, gewinnt sie für sich. Sie unterstützen seinen Gesang und erkennen ihn als ihren größten Dichter an"; in Wahrheit aber bleiben Genie und Schule doch durch einen unübersteigbaren Graben geschieden; ja, der Ritter wird von Hans Sachs auf den Kampf der Geister verwiesen, den (mit deutlichem Bezuge auf die Gegenwart) die Zeit erfordert. Wenn trotzdem der Ritter die Braut heimführt, die aus Meistersingerkreisen entsprossen ist, so bleibt da eine Reihe ungelöster Fragen übrig, das Ganze ist mehr abgehackt denn abgeschlossen.

Alsbald, sagt Wagner selbst, sei vor ihm die Geschichte Lohengrins in ihrer ältesten, reinen menschlichen Gehalt atmenden Gestalt aufgetaucht und habe dichterische Verkörperung von ihm erheischt. Natürlich wollen diese Erklärungen, die Wagner späterhin in einer Entwicklungsgeschichte seiner künstlerischen Bestrebungen abgab, und worin das kunstreformatorische Element in seinen Wirkungen mit hegelschem Dialekt bis in Zeiten zurückverfolgt wird, wo es jedenfalls mehr unbewußt von ihm betätigt wurde, mit der nötigen Kritik aufgenommen werden. Gewiß kann bei Lohengrin der Dichter an sich selbst als Bringer neuer künstlerischer Möglichkeiten gedacht haben; zunächst aber steht ihm doch der Gedanke am nächsten, den er zuletzt im „Tannhäuser" tragisch behandelt hatte: Wie wird der schuldbeladene Mensch frei von seinem Fluche, wie läßt sich ein reines Menschendasein erkämpfen? Wie kommen wir aus dem ewigen Widerstreit zwischen Sinnlichem und Geistigem heraus und vereinigen die feindlichen Gewalten zu schöner Harmonie? Sollten jemals bessere Zustände in der Welt eintreten, so würde jedenfalls auch die Kunst frei werden und nicht mehr nach Brot gehen müssen; aber noch ist Wagner weit davon entfernt, der Kunst selbst eine hervorragende Rolle bei der Heilung

der verfahrenen Weltzustände zuzugestehen. Erst später kam ihm dieser Gedanke: „Ich bin 36 Jahre alt geworden, ehe ich erriet, was eigentlich der Inhalt meines Kunstdranges sei: so lange galt mir die Kunst als der Zweck und das Leben als das Mittel“ schreibt Wagner unter Hinweis auf das Revolutionsjahr 1849 an seinen Freund Röckel am 25. Januar 1854, und eine Briefstelle hat hier größere Bedeutung als eine Äußerung in den „Schriften“, wo Wagner zum guten Teil unter der Herrschaft abstrakter Ideen steht. So denken wir noch einmal an das, was Hans Sachs in jenem Prosaentwurfe dem jungen Ritter vorwirft: „Glaubt mir; lange, lange Zeit wird man vom Dichten nichts mehr wissen wollen. Mit anderen Waffen als mit Liedern wird man kämpfen: mit Vernunft, mit Philosophie gegen Dummheit und Aberglauben, ja mit dem Schwerte wird man wiederum diese neuen Waffen verteidigen: in solchem Kampf sollt Ihr, die Ihr so schöne, edle Gesinnungen habt, mitkämpfen, so vermögt Ihr mehr als durch die Ausbeutung einer Gabe, die keiner heutzutage mehr anerkennt.“ Als Kämpfer gegen den ganzen Wust mittelalterlicher Traditionen und Institutionen, die gesunde Natur und reine Menschlichkeit behindern und das Reich des Geistes nicht kommen lassen wollen, faßt denn auch Wagner seinen Lohengrin auf; sein Schicksal dient ihm zur Beantwortung der bangen Frage, was aus den Rettern naturen selbst wird, wenn ihnen vom Geschick nicht zu sterben bestimmt ist; nicht bloß der zu Erlösende bedarf ihres Vertrauens, auch sie selber brauchen das Vertrauen des anderen; es stärkt ihre Kraft zum Rettungswerke, es stählt ihre eigene, sittliche Persönlichkeit. Die reinste Bewahrung edlen Menschentums ist immer die in der Liebe erfolgende Arbeit am Nebenmenschen; sie kann nicht geleistet werden ohne dessen gläubige Hingabe, und was dieser im Leben entgegenwirkt, das macht den tragischen Nerv des Lohengrin-Dramas aus.

Die erste Bekanntschaft Wagners mit dem Lohengrinstoff ergab sich aus seinen Pariser Vorstudien für den

„Tannhäuser"; zwar täuscht ihn seine Erinnerung, wenn er in der Mitteilung an seine Freunde"[3]) versichert, ein deutsches Volksbuch von Tannhäuser gelesen zu haben und darin auf das Gedicht vom „Sängerkrieg auf der Wartburg" hingewiesen worden zu sein; keinerlei Zweifel aber verdient seine Angabe, daß er das mittelhochdeutsche Gedicht vom Wartburgkriege aus dem 13. Jahrhundert studiert habe, das ihm ein deutscher Philologe in Paris, jedenfalls sein Freund Samuel Lehrs, aus eigenem Besitz verschaffen konnte. Es war wohl Ettmüllers Ausgabe vom Jahre 1830: Der Singerkriec uf Wartburc, Ilmenau 1830, die der Dichter zur Hand nahm. Der zweite Teil dieses Gedichtes, das der Nachblüte der mhd. Poesie und der in bürgerlichen Kreisen besonders beliebten, halb gelehrten, halb mystischen Gattung der Streitgedichte angehört, stellt den tiefsinnigsten und in seiner Gedankenschwere gern nachgeahmten oder schwülstig nachgesudelten Wolfram von Eschenbach dem Magier Klingsor gegenüber, damit beide ihre Weisheit aneinander messen. Unmittelbar an diese Situation knüpfte ein thüringischer Epiker an, um die von Wolfram am Schluß des „Parzival" kurz und knapp behandelte Geschichte vom Schwanritter in dem Stil des Meisters und seiner Nachahmer auf das breiteste wiederzugeben und das Ganze endlich Wolfram selber, als eine Probe seines höheren Wissens, in den Mund zu legen. Diese Dichtung ist dann gegen Ende des 13. Jahrhunderts abermals, und zwar von einem bayrischen Dichter, überarbeitet und durch reiche Verwendung geschichtlicher Motive ins grenzenlose erweitert worden.

Dies Gedicht vom „Lohengrin" aber, das Wagner nun in der Ausgabe von Görres, Heidelberg 1813, zur Hand nahm, übte zunächst keine Anziehungskraft auf ihn aus; und offenbar stieß ihn weniger die Verquickung historischer und religiöser Motive ab — das hätte eher sein Interesse fesseln

[3]) Schriften, Band IV.

können — als die Art, w i e das religiöse Element der Erzählung behandelt war. Bei Wolfram wurde schlichtweg berichtet, wie der Gral den Königssohn Lohengrin zur Herzogin von Brabant entsendet, die zum Ärger der Großen ihres Landes keinen anderen Mann heiraten will, als den ihr von Gott bestimmten; in Antwerpen ans Land steigend, fordert er öffentlich von der Herzogin, für die er so viel Herrlichkeit aufopfert, daß sie ihn niemals fragen solle, wer er sei; dann dürfe er bei ihr bleiben. Er lebt dort als rechter Herzog und glücklicher Familienvater, bis die Frage seines Weibes ihn vertreibt und der Schwan ihn wieder abholt. Schwert, Horn und Ring läßt er zurück.

Während bei Wolfram das Ritterliche überall im Vordergrunde steht und er selbst für die überlieferungsmäßige Mystik des Grals wenig übrig hat, die sittlichen Seiten des Gralsdienstes aber um so ernster faßt, schwelgt der Dichter des bayrischen „Lohengrin" im Religiös-wunderbaren. Der Held wird auf wunderbare Art unter den Gralsrittern ausgewählt, um der bedrängten Brabanterin beizustehen; in dem Augenblick, wo er das Roß besteigen will, erscheint der wilde Schwan und führt ihn tagelang durch das Meer. Er sättigt den Ritter unterwegs mit einer Hostie, von der er mitgenießt, und erweist sich so als Engel. In Antwerpen zieht man ihm mit der Monstranz entgegen, der er seine Reverenz erweist, wie denn auch später die Feier der Messe nicht leicht unerwähnt gelassen wird. Wenn wir bedenken, daß Richard Wagner späterhin alle diese Züge fortgelassen, die eigentlich religiösen Motive, auch des eigentlichen Gralmythus durch allgemein-menschliche nach Möglichkeit ersetzt; wie er mit Umgehung der ausschließlich christlich-papistischen Beweggründe, aus denen der alte Dichter seinen Ritter zunächst gegen die Ungarn und nachher gegen die Sarazenen ins Feld ziehen ließ, einen kräftigen, nationalen Ton anschlägt, so werden wir der angeführten „Mitteilung" glauben, daß er von dem alten „Lohengrin" zunächst einen peinlichen Eindruck empfing. „Das mittelalterliche Gedicht," heißt es da,

„brachte mir den Lohengrin in der zwielichtig, mystischen Gestalt zu, die mich mit Mißtrauen und dem gewissen Widerwillen erfüllte, den wir beim Anblicke der geschnitzten und bemalten Heiligen an den Heerstraßen und in den Kirchen katholischer Länder empfinden. Erst als der unmittelbare Eindruck dieser Lektüre sich mir verwischt hatte, tauchte die Gestalt des Lohengrin wiederholt und mit wachsender Anziehungskraft vor meiner Seele auf; und diese Kraft gewann von außen her namentlich auch dadurch Nahrung, daß ich den Lohengrinmythos in seinen einfacheren Zügen und zugleich nach seiner tieferen Bedeutung als eigentliches Gedicht des Volkes kennen lernte, wie er aus den läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde hervorgegangen ist.“[4])

Gerade der Hinweis auf die geschnitzten Heiligenbilder führt uns weiter; als Zeugen einer entschwundenen Kulturepoche hätte Wagner die kultischen Gegenstände und die mit ihnen verknüpften Anschauungen noch eher würdigen können; daß sie aber, einem mittelalterlichen Leben angehörend, noch in die Gegenwart herüberragen und ihren Druck auf sie ausüben, macht sie ihm widerwärtig; schon die Behandlung des Papsttums im „Rienzi“ zeigt uns zur Genüge, wie scharf Wagner bereits in Paris zwischen absoluter Religiosität und spezifischem Kirchentum zu scheiden wußte; es geht nicht an, wie zuletzt noch Schmiedel in seinem wenig selbständigen und noch weniger tiefdringenden Büchlein über „Richard Wagners religiöse Weltanschauung“[5]) getan hat, auf Grund der eingestreuten Gebete oder herausgerissener Einzelverse der Dramen dem Dichter für diese Zeit noch einen „unreflektiert christlichen“ Standpunkt zuzusprechen. Wer durch die Stürme der Jungdeutschen frühzeitig durchgegangen ist und in Paris mit Laube und Heine verkehrt, kann sich einen spezifisch christlichen Standpunkt höchstens unter Kämpfen wiedererobern, und

---

[4]) Schriften, IV, 288.

[5]) Religionsgeschichtliche Volksbücher, V, 5 (1908).

dafür haben wir keinen schlagenden Beweis; wohl aber können wir dem Künstler schon damals eine prinzipielle Religiosität christlicher Färbung zuerkennen, die nämlich das Christentum in die Ideen der Humanität auflöst, die Veredlung der auf den Kampf ums Dasein und um den Erfolg organisierten, zeitgenössischen Gesellschaft durch die unbedingte Bruderliebe fordert, die höchste Aufgabe des Menschen darin sieht, daß er dem Nebenmenschen die Augen über die letzten Ziele des Lebens öffne und endlich aus der Welt der bloßen Vorsätze und halben Erfolge hinausweist in ein besseres Jenseits, wo die angesponnenen Entwicklungsreihen zur Vollendung kommen werden. „Ich glaube, daß ich auf Erden ein dissonierender Akkord war, der sogleich durch den Tod herrlich und rein aufgelöset werden wird." Wer so endigen kann, nachdem er begonnen: „Ich glaube an Gott, Mozart und Beethoven, in gleichem an ihre Jünger und Apostel; ich glaube an den heiligen Geist und an die Wahrheit der einen, unteilbaren Kunst"[6]) — der steht nicht mehr auf dem Boden naiven Bekenntnisglaubens, sondern einer dem individuellen Herzensbedürfnis und Vorstellungsbereich angepaßten Religiosität. Darin aber berührt sich unser Künstler mit einer ganzen Richtung des damaligen Frankreich, worauf jüngst M. Koch[7]) mit vollem Rechte hingewiesen hat: „Der St. Simonismus und die Versuche des Liszt nahestehenden Abbé Lamennais, die katholische Religion und die aufkommenden demokratischen Forderungen miteinander zu versöhnen (Paroles d'un Croyant 1833, Livre du Peuple 1838), die sozialistischen Ideen Proudhons, dessen berühmte Schrift ‚Qu'est-ce que la Propriété?' eben 1840 herauskam, mußten hier im Mittelpunkte aller politischen Strömungen den in höchstem Grade wissens- und bildungsdurstigen Wagner ergreifen. In der Dichtung seines ‚Jesus von Nazareth' und den in Dresden und Zürich ent-

[6]) Schriften, I, 135 („Ein Ende in Paris").
[7]) R. Wagner, I (1907), S. 281 f.

stehenden theoretischen Schriften drängen sich gerade diese sozialtheoretischen Pariser Eindrücke hervor.“ Lamennais aber war es eben, der als eindrucksvoller Epigone Rousseaus die Gründung des Eigentums, die soziale Gliederung, die Befestigung der Monarchie, den Begriff der Ehre usw. als Fälschungen des von der Gottheit gewollten brüderlichen Urzustandes der Menschheit anfocht und für die allgemeine Degeneration vor allem die Einbeziehung der Kirche und ihrer Priester in die Dienste des herrschenden Ausbeutungs-, Verelendungs- und Verdummungs-Systems verantwortlich machte; darauf antwortete die Kirche mit einem Verdammungsurteil und machte sich Lamennais zum erbitterten Feinde, der dennoch bis zu seinem Tode überzeugter Theokrat blieb. In ähnlichen Bahnen bewegte sich damals, abgesehen von der katholischen Erziehung des französischen Philosophen und deren unvermeidlichen Folgen, ungefähr auch Wagners religiöses Denken, das nur noch einen starken künstlerischen Einschlag erhielt; von „unreflektiertem Christentum“ aber ist da keine Rede.

Wohl aber strebte das religiöse Innenleben dieser Künstlernatur nach Symbolen, unter denen sich das Unaussprechliche erfassen und festhalten ließ, und dankbar griff er zu, wo künstlerischen, nationalen, sittlichen Ideen, die ihm heilig waren, durch die Anknüpfung an christliche Dogmen bezw. an ihre Symbole eine höhere Weihe erteilt wurde. So erscheint die dämonische Willenskraft des Holländers, der seine ganze Existenz, ja seine sittliche Persönlichkeit an ein ewig unerreichbares Ziel setzt und sich damit außerhalb der Schranken des Menschen stellt, unter dem Bilde eines göttlichen Fluchs, den nur die christliche Liebe in Gestalt weiblicher Treue bis zum Tode lösen kann; solche rein menschliche Liebe bringt Goethes Iphigenie nicht in christlichem, sondern hellenischem Gewande dem von den Furien gehetzten Bruder entgegen, in dem ihr liebendes Auge immer noch den Sprößling eines auch in seinen Fehlern großen und

darum der Hingabe würdigen Menschen erkennt; dies Opfer der Reinen, ihre Treue bis zum Tode gegen den Verfluchten weiß R. Wagner in der Gestalt Elisabeths noch eindrucksvoller zu schildern, wie denn auch die Seelenqual des Opfers seiner Leidenschaft in dem Pilgerfahrtsbericht Tannhäusers ergreifender ausgedrückt wird als in der feinsten psychologischen Analyse; andererseits freilich läßt die Abweisung durch den Papst die schweren Bedenken des Dichters selber gegen die offizielle Kirchlichkeit ebensogroß erscheinen, wie seinen Widerwillen gegen die konventionelle Menschengesellschaft. In allen diesen Fällen lieferte das Christentum und seine Geschichte nur die vollkommenste, mögliche Ausdrucksform für die Urteile, mit denen der Künstler seiner Zeit gegenübertrat, für die Hoffnungen, mit denen er in die Zukunft blickte.

Dementsprechend gilt es, den Gestaltungen der alten Schwanrittersage, die Wagner kennen lernte, näher ins Gesicht zu schauen und den Punkt aufzusuchen, der ihm gerade diesen Stoff schließlich als erwünschtes Ausdrucksmittel persönlicher Lebensauffassungen erscheinen ließ. Als „Die läuternden Forschungen der neueren Sagenkunde", die Wagner nach seinem eigenen Geständnis die einfachste Form des Lohengrinmythus vermittelten, sieht man gewöhnlich die Einleitung Görres' zu seiner Ausgabe des mhd. Gedichtes an;[8]) auch verweist man auf die in den „Deutschen Sagen" der Brüder Grimm mitgeteilten Fassungen der Sage, zumal aus dem „Jüngeren Titurel" und aus holländischen, flämischen, nordischen Erzählungen und Chroniken. Von einer eigentlichen Reduktion der Sage auf ihre wesentlichsten Bestandteile ist aber da keine Rede; auch muß beachtet werden, daß in Wagners Lohengrin weit eindringlicher von den Wundern des Grals die Rede

[8]) So F. Muncker: Die Dichtung des Lohengrin von Richard Wagner und ihre Quellen, Beilage zur Allg. Zeitung 1891, Nr. 123, vom 30. Mai.

ist als in den eigentlichen Lohengrin-Sagen und -Gedichten, bei denen diese Dinge keine oder doch nur eine nebensächliche Rolle spielen in dem bunten Wirrwarr historischer und rührender Züge. Wagners Musik aber hebt sehr bedeutsam mit einer Versinnlichung der Gralswunder an, und das Gralsmotiv ertönt an allen bedeutsamen Stellen der Oper; die Eigenart des Grals bedingt das Frageverbot des Ritters und erfordert seine Heimkehr nach Elsas Wortbruch. Jedenfalls also gehört der Gral für Wagner zu den elementaren Zügen der Lohengrinsage, die eine rein menschliche Grundbedeutung haben; denn wir dürfen an der Fortsetzung in jener „Mitteilung an die Freunde" nicht vorübergehen: „Auch Lohengrin ist kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht; wie es überhaupt ein gründlicher Irrtum ... ist, wenn wir die spezifisch christliche Anschauung für irgendwie urschöpferisch in ihren Gestaltungen halten."[9]) Gegen den ausländischen, orientalischen Ursprung der Gralssage aber hatte sich viel früher ein philologisch minderwertiges, doch von warmer, patriotischer Begeisterung getragenes und von überquellender Phantasie durchglühtes Büchlein gewandt, das als Quelle für Wagners Schrift von den „Wibelungen" längst bekannt ist; K. W. Göttlings „Nibelungen und Gibellinen" (Rudolstadt 1816), der ja der Meister die Verknüpfung der Nibelungen und der Gralssage entlehnte. Für Göttling ist der heilige Gral „der verklärte Nibelungenhort, und beide bilden die schönste fortschreitende Heldenerziehung, wie sie kein anderes Volk aufzuweisen hat in den Werken des Dichtergeistes als unser teutsches. Denn wer die Sage vom heiligen Gral für ausländischen, nicht teutschen Ursprung hält, hält auch die Begeisterung, die in uns für das Christentum entbrannte, für ausländisch. Die Wahrheit ist ja nur einzig, und nur die Form, in der sie erglüht, und nur der Grad der Innigkeit, mit der sie erkannt wird, kann Eigentum

[9]) Schriften, IV, 289.

der einzelnen Völker sein."[10]) Diese selbe Schrift aber gibt uns ein neues Motiv, das in den älteren Schwanrittersagen mit dieser Klarheit nicht ausgeprägt war; denn wenn auch der Lohengrin des deutschen Gedichts gegen die Ungläubigen kämpft, so sind doch damit nicht die Vertreter des heidnischen Glaubens im eigenen Vaterlande gemeint; ist doch auch seine Figur nicht, gleich derjenigen des Siegfried, in einen religions- und entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang hineingestellt. Das aber geschieht bei Göttling: „Nur durch die angegebene und im Nibelungenlied, Heldenbuch und Gral durchzuführende Ansicht schließt sich das poetische Leben der Teutschen in einen wahrhaften festen Kreis, dessen einzelne Teile notwendig auseinander selbst folgen und durcheinander gegeben sind, zusammen und bildet so die schönste Erziehung unseres Volkes. Die früheste Jugend desselben hält sich fest an die alten, selbstgeschaffenen Götter im Norden; notwendiges Verderben erschüttert den Glauben an sie: das Volk verläßt sie und ist selbst verlassen. Hier also jetzt bloß weltliches Streben. Im Christentum geht ein heller Morgenstern auf, sein Licht zerstreut kämpfend das frühere Dunkel ungenügenden Vertrauens auf Menschenkraft; geistliches Streben verdrängt das weltliche im Welfen- und Gibellinenkampf".[11]) Der Gralsritter im Kampfe mit dem weltlichen und dem heidnischen Ritter, Parzival als Sieger über Gawan und Feirefiz ist schon der Gegenstand des Abschlusses von Wolframs von Eschenbach größter Dichtung; in gleichem Lichte erscheint bei Richard Wagner der Kampf Lohengrins gegen Telramund und die anderen Feinde, die ihm in der feudalen Welt gegenüberstehen; das Christentum bedeutet hier ganz allgemein ein Palladium der höheren, „geistigen", über traditionelle Erstarrung hinaus zur lebendigen Entwicklung drängenden Menschlichkeit. Der weltliche Ritter heftet seinen Blick starr auf die „Ehre", der geistliche

[10]) A. a. O., S. 8.
[11]) Ebd., S. 103 f.

sieht seine Aufgabe in Werken der Liebe; der weltliche König kämpft um seine Macht, der geistliche für das Recht. Im Tone des alttestamentlichen Propheten fragte Lamennais im 35. Kapitel seiner „Paroles“:

„Jeune soldat, où vas-tu? — — —“

„Je vais combattre pour Dieu et les autels de la patrie.“

„Que tes armes soient bénies, jeune soldat“;

und in demselben Sinne segnete er den jungen Krieger, der da auszog zum Kampfe „pour la justice, pour la sainte cause du peuple, pour les droits sacrés du genre humain; pour délivrer les frères de l'oppression, pour briser leurs chaînes et les chaînes du monde; pour que chacun mange en paix le fruit de son travail; pour le pauvre, pour ramener dans les familles l'abondance, la sécurité et la joie“ usw. usw. — Und im 29. Kapitel des gleichen Buches läßt er den Herrn zur Zeit, wo die Liebe erkaltet und das Unrecht auf Erden gewachsen ist, einen seiner Knechte aussenden, der ihm mit Schmerzen berichtet: „Chacun a convoité la part de l'autre, et ils se sont mis à s'entre égorger pour se dépouiller mutuellement et, avec le sang qui couloit, ils sont écrit sur un morceau de papier: ‚Droit‘, et sur un autre: ‚Gloire‘.“ Die aber den Propheten hören, fragen unwirsch: „Qui est celui-ci et que vient-il nous dire? Qui l'a chargé de nous reprendre? C'est un insensé.“

So wird das wahre Christentum zum Träger und Märtyrer reiner Menschlichkeit und der Gral nach Göttlings Ausführungen zum Träger einer spezifisch deutschen Form der christlichen Religiosität, die im Kampfe für die Heiligtümer der Nation und der menschlichen Gesellschaft gegen alle Mächte der Finsternis und des Eigennutzes sich bewährt. Schließen sich schon bei Lamennais geistige Verdummung, Lieblosigkeit und Verbrechen eng zusammen, so ist das bei Wagner erst recht der Fall, und in diesem Sinne nun gewinnen für ihn die Gestalten der einzelnen Schwanrittersagen, wie er sie bei den Brüdern Grimm oder bei Görres findet, die Bedeutung von Lebenstypen.

Nun erst ist ein einheitlicher Gesichtspunkt gefunden, unter dem sich die Berichte der Quellen von den mannigfachen Angriffen auf den Helden zusammenfassen lassen. Im bayrischen „Lohengrin" treten zwei Hauptgegner auf: Friedrich Telramund ist an sich ein ehrenwerter Held, den der Herzog von Brabant zum Beschützer seiner hinterlassenen Tochter bestellt. Begier nach dem Besitz des reichen Landes stachelt den Vasallen an, sich seiner Stellung zu überheben und um Elsa selbst zu werben; sie weist ihn ab.

Sie sprach: Ich wânt daz mîn vater uwer Hêrre wêre,
Lucifer der het uwer mût,
Davon er viel, als ir villiht selber tût.

Richard Wagner mochte die ständischen Schranken der Ehe nicht anerkennen; der Ehrgeiz Telramunds aber blieb auch bei ihm das Motiv des unritterlichen Meineides, als habe der Herzog ihm seine Tochter scheidend angelobt. Im alten Gedicht büßt der Ankläger seine Schuld nach dem ungünstigen Ausfall des Gottesgerichts mit dem Tode.

Späterhin überwindet Lohengrin im Turnier zu Köln den Herzog von Cleve; dessen neidische Gattin senkt Zweifel an der Herkunft des fremden Helden in die Brust Elsas, so daß sie die Frage tut, die ihr Lebensglück zerstört.[12])

Endlich geht im „Jüngern Titurel" Lohengrin eine zweite Ehe mit der Königstochter Belaye ein, deren Herz die Sorge hegt, ihr Gatte möchte ihr entweichen. Eine Kammerfrau rät zu bösem Liebeszauber: Die Königin soll dem schlafenden Gatten Fleisch ausschneiden und es verzehren. Mit Entrüstung abgewiesen, stiftet die Kammerfrau die Verwandten der Königin zum Überfall an, wobei Lohengrin nach tapferer Gegenwehr ums Leben kommt.[13]) Wagner hat dieses Motiv möglichst veredelt. Das Entreißen des kleinsten Körpergliedes soll als Lösung eines Lohengrin umgebenden Zaubers dienen, ihn Telramund gegenüber seiner Macht, Elsa gegen-

[12]) Vgl. Brüder Grimm, Deutsche Sagen, 4. Aufl. (1906), Nr. 536.
[13]) Ebd., Nr. 537.

über seines Geheimnisses berauben und ihn für immer an sie fesseln; Elsa verschmäht es, auf diese Weise zum Ziel ihrer Wünsche zu gelangen. Telramund aber, der seinem heidnischen Weibe zum Trotz vor Gottes Majestät erzittert, willigt doch in ihren teuflisch-heidnischen Plan: ein unglückliches, schwaches Mittelwesen, das weder zum Bösen noch zum Guten stark genug und ein Werkzeug in der Hand seines Weibes ist. Haß und Neid, Bosheit und Verleumdung scheinen hier verschwistert; die reckenhaft-heidnische Ethik auf der Grundlage des Rechtes des Stärksten kann wohl auch den edelsten Ritter zu unritterlicher Handlungsweise führen. So erhält die Rittersage einen welthistorischen Hintergrund, wie ihn Wagner schon im „Rienzi" zu entwerfen versucht hatte, und das Drama selbst reiht sich der zeitgenössischen Dramatik eines Grillparzer oder Hebbel vollwertig an. Haben wir aber den Gegensatz zwischen Grals-Christentum und Heidentum als den prinzipiellen Gegensatz zwischen Hingabe und Durchsetzung des eigenen Selbst in seiner ganzen Schärfe erfaßt, so wird uns auch Elsas Frage trotz des Verbots verständlicher werden und das wahrhaft Tragische, Unentrinnbare, Schmerz- und Wonnevolle zugleich in ihrem Schicksal deutlicher vor Augen treten.

Auf den Gegensatz des sinnlichen und geistigen Prinzips hätte Wagner die Tannhäuser-Tragödie gestellt; Palladium des geistigen Prinzips wird ihm nach Göttlings Anregungen der Gral; unter Einwirkung der fruchtbaren, historisch-politischen Ideen der Übergangszeit 1840—48 erklärt Wagner die lombardischen Städte, die Friedrich Barbarossa das erste entscheidende „Halt!" auf dieser Bahn zurufen, als beseelt von dem „Geist des freien, vom persönlich-geschlechtlichen Naturboden abgelösten Menschentums"; indem der Kaiser mit diesen Lombarden Frieden schließt, wendet er seinen Blick von empirischen Zielen ab nach den Wundern des Morgenlandes. „Wundervolle Sagen vernahm er von einem herrlichen Lande tief in Asien, im fernsten Indien, —

von einem göttlichen Priesterkönige, der dort über ein reines, glückliches Volk herrsche, unsterblich durch die Pflege eines wundertätigen Heiligtums, von der Sage „der heilige Gral" benannt . . . . das geistige Aufgehen des Hortes in den Gral ward im deutschen Bewußtsein vollbracht, und der Gral, wenigstens in der Deutung, die ihm von deutschen Dichtern zuteil ward, muß als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten . . . . . Vor allem wichtig ist es, daß sein Hüter Priester und König zugleich war, also ein Oberhaupt aller geistlichen Ritterschaft, wie sie sich im zwölften Jahrhundert vom Orient her ausgebildet hat. Dieses Oberhaupt war nun in Wahrheit niemand anders als der Kaiser, von dem alles Rittertum ausging, und in diesem Verhältnisse schien die reale und ideale oberste Weltherrlichkeit, die Vereinigung des höchsten Königtums und Priestertums, im Kaiser vollständig erreicht." [14]) So wird das Gralreich zu einer typischen Ausprägung reinster menschlicher Ideale mit einem geistlich-weltlichen Herrscher von vorbildlichem Wert an der Spitze; als dessen Sohn und Beauftragter aber erscheint Lohengrin.

Gehen wir von dieser Grundlage aus weiter, so verstehen wir, daß Richard Wagner aus seinen Quellen nur alle diejenigen Züge zur Beschreibung des Gralkönigtums, insbesondere in Lohengrins andeutungsschwerer Erzählung benutzt hat, die auf direktem oder symbolischem Wege reinstes Menschentum in ritterlicher Verhüllung, aber nicht in mystischem Dunste darstellen. Als Hauptquellen für seine Schilderung des Grals benutzte Wagner die Trevrizentgeschichte in Wolframs Parzival; vermutlich schlug er San Martes Übersetzung auf, wo die wichtigsten Stellen lauten: (Str. 324 ff.)

Und Trevrizent begann: „Ich weiß,
Es wohnt eine ritterliche Schar
Beim Gral zu Montsalvas immerdar,
Die ihre Arbeit und ihren Preis

[14]) Schriften, II, 150 f.

Ihm ganz geweiht. Templeisen heißen,
Die seines Dienstes sich befleißen.
Ihre Nahrung spendet ein Edelstein,
Wunderkräftig, klar und rein. . . .
Dem Menschen kann kein Leid geschehen
Am Tag, da er den Stein gesehen,
Und eine Woche nach der Zeit
Bleibt er vom Tode noch befreit.
Wer täglich ihn erblicken kann
Dem, sei es Jungfrau oder Mann,
Bleibt unverändert Farb' und Haut,
Wie in schönster Blüte sie ward geschaut;
Und säh' er ihn zweihundert Jahre,
Ihm grauten dennoch nie die Haare;
Und solche Kraft verleiht der Stein
Dem Menschen, daß ihm Fleisch und Bein
In ungeschwächter Jugend bleiben.
Der Stein, des Wunder zu beschreiben
Ich versuchte, wird der Gral genannt.
Gesendet von der höchsten Hand
Kommt heut' ihm eine Botschaft,
Die ihn begabt mit neuer Kraft,
Denn heut' ist der Karfreitag,
Des dort man sehnlich harren mag.
Eine glänzend weiße Taube schwingt
Vom Himmel sich herab und bringt
Eine Oblate weiß und klein,
Legt hin sie auf den heil'gen Stein,
Und schwingt sich himmelan dann wieder,...
Die ihm die Kraft gibt: was auf Erden
Genießbares mag erzeuget werden,
Was an Getier in Wassergrüften,
In Flur, in Wald und in den Lüften
Mag schwimmen, laufen, kriechen, schweben,
Als Trank und Speise darzugeben.
So zehret von des Grales Kraft
Die ritterliche Brüderschaft. . . .

Der Name derer, die ernannt
Zum Grale sind, wird so bekannt;
Am Stein auf seines Randes Rund
Erscheint eine Schrift, die deutlich kund
Geschlecht und Namen dessen tut,

Den zu erwählen der Gral geruht . . .
Und wohl der Mutter, die geboren
Das Kind, das sich der Gral erkoren! . . .
Die aus nahen und fernen Landen
Zu Montsalvas sich zusammenfanden
Und zu dem Gralsdienst sich geweiht —
Von Todsünden bleiben sie befreit. . . .

Es wurden jene Engelscharen,
Die teilnahmlos beim Kampfe waren,
Der schnöde ward von Luzifern
Erhoben gegen Gott den Herrn,
Hinab verwiesen zu der Erde,
Daß der Gral von ihnen gepfleget werde.
Jene edle Ritterschaft
Wehrt ab mit starker Waffenkraft
Jedweden von dem Waldgebiet,
Das weithin Montsalvas umzieht,
Daß allem Volke unbekannt
Der Gral verbliebe, außer ihnen,
Die nur berufen, ihm zu dienen."

Der Gral der alten Dichtung verheißt also Leben und ewige Jugend nur dem, der fortwährend in seiner Nähe bleibt; bei Wagner bleiben seine Güter dem Ritter auch in der Fremde erhalten, sofern er unerkannt bleibt und damit die Würde des Heiligtums wahrt, das sich mit den gewöhnlichen Menschenkindern nicht auf vertraulichen Fuß stellen kann; auch die Güter, die er spendet, sind bei Wagner viel weniger sinnlicher Natur, und das Mahl der Gralsritter wird noch nicht im Sinne des späteren „Parsifal" auf die Abendmahlsgemeinschaft gedeutet, sondern „selig reinster Glaube" erfüllt die Gemeinde und verleiht jedem Gliede Mut zum Kampfe gegen das Böse. Dabei handelt es sich nicht um äußere Askese; Lohengrin ist Parzivals Sohn, und er selbst kann außerhalb des Gralsgebietes eine Ehe schließen, wenn er nur nicht das Gralsgeheimnis verletzt. Dies Verbot selbst aber hat Wagner bedeutend vertieft. Bei Görres konnte Wagner finden, daß das Motiv in der Sagenliteratur weit verbreitet ist:

„Die verbotene Frage kommt keineswegs allein in dieser Dichtung ausschließlich vor, sie ist häufig in den Sagen, wo ein Höherer sich mit einer Geringeren in die Ehe begibt, nur daß häufiger dann das Verbot dem Manne gilt. Amor und Psyche, Friedrich von Schwaben und Angelburg, Partenopolis und Amelor, Raimund und Melusine, Graelant und die Fee . . . . immer ist es die Liebe, die das Band zwischen entgegengesetzten Naturen knüpft und eine unzeitige Neugierde, die es schnell zerreißt.“[15])

Bei Wolfram und vielleicht noch mehr im bayrischen „Lohengrin“ ist die Frage rein äußerlich behandelt. Jeder Ritter, den der Gral in die Ferne sendet, heißt es in letzterem Gedicht, ist einem Weibe zum Gatten bestimmt; doch stellt die Frau die verbotene Frage, so muß er wieder heimkehren zu dem Gral, der ihn seinerseits nicht verstoßen wird. In dem Augenblick also, wo die Frage getan wird, steht der Gralsritter vor der Entscheidung, zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden, zeitlicher und ewiger Seligkeit oder, bei Wagner, rein physischem Genießen und Betätigung der edelsten Kräfte reinsten Menschenlebens — es kann keinem Zweifel unterliegen, nach welcher Richtung er sich entscheidet. Das Verbot selber aber erscheint bei Wagner nicht willkürlich, wie in der Sage, die Trennung der Ehe nicht bloß eine gerechte Strafe der Neugier: „So hehrer Art doch ist des Grals Segen, enthüllt muß er des Laien Auge fliehn.“ In der Nähe des Heiligtums gilt das „Cavete linguis“, und der Name der Gottheit galt den Israeliten für unaussprechlich heilig; auch Goethe wünschte einen derartigen Schutz vor Profanation;[16]) und fassen wir das Heilige und Göttliche mit Feuerbach, dessen Ideen Wagner damals freilich kaum genauer kennen mochte, als Projektion der menschlichen Ideale ins Übersinnliche, so ist mit

---

[15]) Görres, Lohengrin, S. LXIII, Anmerkung.

[16]) Vogel, Goethes Selbstzeugnisse über seine Stellung zur Religion, Nr. 58 und 108.

dieser den Zeitgenossen naheliegenden Idee schon von selbst die Tendenz der Menschheit auf die Festsetzung einer Distanz zwischen sich und dem eigenen Ideal gegeben; und gerade das Menschliche wird der Laie, am wenigsten so wie es ist und in seiner Nähe lebt und wirkt, als göttlich und heilig anerkennen; er wird sich entweder dagegen sträuben, seinesgleichen als über ihm stehend zu respektieren, und sich bemühen, das Erhabene in den Staub zu ziehen; oder er wird das Menschliche zum Übermenschlichen erheben, zum Götzen stempeln, den er anbetet, der ihm aber wieder nichts für die eigene Menschlichkeit bedeuten kann; nur insofern das Göttliche wirklich als „des Menschen Sohn" personifiziert auftritt, mit und unter den Menschen lebt, wirkt und leidet, wie einer von ihresgleichen, kann es nicht gekannte Tiefen der Menschennatur erschließen und Segenswirkungen ausüben, wovon der Fortschritt der Gattung abhängig ist. Grund genug für ein objektives Frageverbot.

In bilderreicher, stark gefühlsbetonter Sprache hat Wagner den ganzen mystischen Eindruck des Grals und seiner Wunder in einer späteren, programmatischen Einleitung und Erklärung des Vorspiels anzudeuten und über die bloße Sinnenfälligkeit zu erheben versucht. Er schildert die „wunderwirkende Darniederkunft des Grals", den einst „liebesbrünstigen, einsamen Menschen eine Engelschar aus Himmelshöhen wieder herabbrachte, den durch seine Nähe wunderbar Gestärkten und Beseligten in die Hut gab, und so die Reinen zu irdischen Streitern für die ewige Liebe weihte." Wenn aber die Engelschar „in keuscher Freude, lächelnd herabblickend, wieder zur Höhe schwebt", so läßt sie „den Gral zurück in der Hut reiner Menschen, in deren Herzen sein Inhalt selbst segnend sich ergossen; und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht."[17]) So zart, so erhaben über rohe, sinnliche Berührung, wie das Ver-

[17]) Schriften, V, 179—181.

hältnis der Engel zu den Gralsrittern, ist das der Ritter selbst zu den Menschen, in deren Mitte zu wirken sie berufen sind. Der Segen des reinsten Glaubens läßt sich nur gefühlsmäßig, nicht sinnlich oder mit dem Verstande erfassen. „Gefühl ist alles, Name ist Schall und Rauch." Wenn der Gralsritter Namen und Herkunft bekennt, so liegt es nahe, daß die Welt das Äußerlichste für das Heiligtum selbst nimmt, daß die Vorstellungsschale, die sich um den Gefühlskern legen muß, damit überhaupt das Gefühl von einer zur anderen Seele übermittelt werden könne, mit inhaltsverwandten, aber bloß irdischen Vorstellungen sich vereinigt und das reine Gefühl unter einem Wust von empirischen Beziehungen erstickt wird.

So folgt die Isolierung des Grals aus dem Begriff des Heiligtums selbst, und die Festsetzung einer besonderen Strafe für den Bruch dieses Geheimnisses ist gar nicht nötig. Die Motive solches Bruches können menschlich höchst ehrenwert sein; aber wer nicht schweigt, löst das Band, das ihn an ein unnahbares Gut knüpft, und ist „hinfort, was so er noch ist"; vielleicht ein vornehmer Mensch und tapferer Ritter, aber doch nur etwa Lohengrin, Parsifals Sohn von Monsalvat, aus altem Geschlecht, aber ohne den Anspruch auf u n b e d i n g t e Reinheit und Größe und ohne die Kraft, durch seine bloße Berührung, wie durch eine geheimnisvolle „attrattiva" alles Gute an sich zu ziehen, alles Böse zur heftigsten Gegenwirkung zu reizen, allen empfänglichen Gemütern Bruder- und Nächstenliebe und den Mut zum Kampfe für das leidende Unrecht einzuprägen. Grund genug für den einzelnen Gralsritter, auch s u b j e k t i v auf Erhaltung des Geheimnisses zu dringen.

Sind die Gralsritter „der Menschen reinste", so wird ihnen nichts Menschliches fremd sein, und wer hätte mehr Anspruch auf volle Menschlichkeit, als der Sohn des Gralskönigs? Wenn nun die geschlechtliche Beziehung des Mannes zum Weibe von der Natur mit der Existenz des Menschen gegeben ist, so muß Lohengrin in dem Augen-

blicke, wo er zum Schutze eines gefährdeten Mädchens berufen wird, diesem Rufe mit der wärmsten Teilnahme des eigenen Herzens folgen. Wagner wandelt auch hier auf gleichen Bahnen wie seine Zeitgenossen. Wenn Gutzkow in der ersten Fassung seines Uriel-Dramas das Weib als Schwergewicht am Fuße des geistig aufstrebenden Mannes dargestellt hatte, so erklärte mit etwas anderer Gefühlsnuance Biedermann in den „Hallischen Jahrbüchern" von 1838[18]) die romantischen Träume von dem völligen, seelischen Ausgleich zwischen beiden Geschlechtern für reine Phantasterei. Somit fließen die Beziehungen des Mannes zum Weibe „nicht aus irgendwelcher freien Laune oder Gefühls-Ungeduld, sondern aus dem tiefbegründeten Bedürfnisse seines Wesens, welches seine stete Zurückbeziehung und Aufmerksamkeit auf seine natürliche Lebensbasis ihm zur Bedingung macht"; es läßt sich hier nicht erörtern, wie weit Richard Wagner selbst diese Formulierung damals viel erörterter Gedanken unterschrieben haben würde; sicherlich erschien ihm die Geschlechtsliebe als mächtige Gegenwirkung gegen die reine Vergeistigung, als der Boden, auf dem allein eine dauernde Harmonie zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden sich allenfalls erringen ließ.

Der Gral stellt nur die Aufgabe, die der Ritter, in seinem Gefühlsleben unbeeinflußt, mit der Glut seines jugendlichen Herzens ganz persönlich auffaßt:

„War ich zu deinem Streiter auserlesen,
Hat Liebe mir zu dir den Weg gebahnt:
Dein Auge sagte mir dich rein von Schuld,
Mich zwang dein Blick, zu dienen deiner Huld."

Den Wert dieses Vertrauens als einer persönlichen Gefühlstat zu betonen, wird Lohengrin in der Brautgemachszene des 3. Aufzugs nicht müde. Indem er Elsa seine Hand anträgt und somit statt ungetrübten Seelenfriedens, freilich auch erhabener Einsamkeit in der Mitte reinster Helden,

[18]) „Über die junge Literatur und ihre Prinzipien in der Reform des Geschlechtsverhältnisses" (Nr. 176—182).

die unvollkommenere Form des Daseins unter alltäglichen Menschen wählt, fühlt er sich zugleich als derjenige, der seiner Liebe ein Opfer bringt und von der Gegenseite ein Opfer fordern darf; das folgt schon aus seiner Sendung durch den Gral, aber noch viel mehr aus der Art seiner eigenen Hingabe — für deren Gefühlsnote freilich Elsa kein volles Verständnis haben kann und soll; der Werbende muß überzeugt sein, daß ihm der Verkehr mit Elsa alle Wonnen des Grals ersetzen, zum mindesten seiner Würde keinen Abbruch tun werde; nur fordert solch unbedingtes, fragloses Vertrauen das Gleiche von der anderen Seite; dazu kommt aber für den Zeitgenossen der Romantik noch etwas Besonderes: Die Idee des unbedingten Vertrauens auf die überragende Persönlichkeit des Geliebten wird damals gern durch die Verschweigung des Namens ausgedrückt. In der „Braut von Messina" verhehlt Don Manuel der Beatrice seine Herkunft; das gleiche Motiv verwendet der junge Kleist in seiner „Familie Schroffenstein"; von Kleist selbst wurde erzählt, daß er von Körners Mündel, Julie Kunze in Dresden, verlangte, sie sollte ohne Vorwissen der Pflegeeltern mit ihm in Briefwechsel treten und sich überhaupt rückhaltlos ihm anvertrauen. Julie weigerte sich. Nach drei Tagen erneuerte Kleist seine Werbung, dann abermals nach drei Wochen, dann wieder nach drei Monaten. Julie blieb bei ihrem Nein, und das Verlöbnis war gescheitert. Mag man der Nachricht unbedingt vertrauen[19]) oder kritische Bedenken hegen, sicher ist, daß solche Überlieferungen sich damals in Verbindung mit dem Namen Kleists bilden konnten, der auch das Vertrauen seiner früheren Braut Wilhelmine von Zenge auf harte Proben gestellt hatte. Daß aber „fragloses Vertrauen" geradezu ein ursprünglicher Völkergedanke sei, zeigt der bekannte Märchenkreis vom „Treuen Johannes"[20]), der seinen Herrn aus schweren Ge-

[19]) So Servaes, H. v. Kleist (1902), S. 103.

[20]) Brüder Grimm, Kinder- und Hausmärchen, Nr. 6.

fahren durch Handlungen errettet, die an sich das höchste Mißtrauen herauszufordern geeignet sind.

Die Folgen der verbotenen Frage sind bei Wagner klar genug angedeutet:

„Soll nichts mich von Dir reißen,
Mußt eines Du geloben mir."

Auch das ist keine eigentliche Strafbestimmung, sondern wieder nur der Ausdruck einer ethischen Notwendigkeit; die Liebe, die Lohengrin fordert und braucht, ist fragloses Vertrauen; kann Elsa dies nicht geben, so löst sich das Verhältnis von selbst, und es bleibt, falls Lohengrin nicht heimkehrt, von diesem Verhältnis nur noch, „was so es noch ist": eine gewöhnliche Ehe, wie viele andere auch.

Wenn Goethes Egmont das allgemeine Interesse und seine persönliche Sicherheit zurücksetzt, um ein Leben nach eigenem Gesetz zu leben, und in diesen Drang den Besitz seines Mädchens mit einschließt; wenn König Philipp bei Schiller erst dadurch zur wahrhaft tragischen Figur wird, daß er in seiner absolutistischen Herrlichkeit das Bedürfnis nach einem Freunde empfindet und dadurch in Gefahr gerät, Freund und Würde zu verlieren, weil seine Höhe die Vertraulichkeit ausschließt: so werden wir abermals gestehen, daß wir es auch im Lohengrin mit einer rein menschlichen Tragödie im Rahmen der literarischen Überlieferungen der Zeit zu tun haben, deren Grundlage Wagner späterhin etwas abstrakt und unter dem Einflusse anderer Gedankenreihen so bestimmt: „Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte Wagners Lohengrin nichts anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig-öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligen-

schein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt“[21]). Klarer wird uns die Tragik Lohengrins durch Versenkung in diejenige Rienzis[22]). Was hier das Königtum, bedeutet dort die Geisteswürde des Menschen; beide sind unvereinbar mit den noch so ehrenwerten Betätigungen der menschlichen Seele, aus denen eine schönere Form des irdischen Daseins sich ergibt. Ibsen steht auf demselben Standpunkt, wenn er Freunde als einen kostbaren Luxus erklärt, weil sie von uns Opfer an unsern Überzeugungen verlangen; freilich, wer sich so nach allen Seiten befreit, muß wohl eines eiskalten Todes sterben, wie Brand, dem das Donnerwort: „Er ist Deus caritatis“ ein verfehltes Leben predigt. Von dieser herben Tragik der Unvereinbarkeit des sittlichen Ideals mit dem Menschlich-liebenswürdigen ist unsere Dichtung erfüllt, und die Frage, die der Gral und Lohengrin ebenso notwendig verbieten, wie Elsa sie stellen muß, ist nur gleichsam das Symbol[23]) dieses unheilbaren Konfliktes.

Zwischen der absoluten Lichtwelt des Grals, bis zu der sich ihre ahnende, religiöse Phantasie aufschwingen kann, und der dunkeln oder doch dämmerhaften, allenthalben bedingten Alltagswelt steht Elsa mitten inne. Während Lohengrin um ihre Seele bangt und ringt, hat er gleichzeitig mit Ortrud zu kämpfen. Von einem gewöhnlichen Theaterbösewicht ist hier natürlich keine Rede, und das der Euryanthe feindliche Paar in Webers Oper, Eglantine und Lysiart, hat

[21]) Schriften, IV, 296.

[22]) R. Petsch, Das tragische Problem im „Rienzi“, Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik 1906 (28), 44 ff.

[23]) Im Sinne der Ibsenschen Kunst.

nur ein paar äußerliche Motive hergeliehen.[24]) Bei Weber eine im heutigen Sprechdrama unmögliche Intrigantin, die aus Eifersucht auf Adolar mit dem Herzen eines Dritten spielt, um ihn als Helfershelfer ihres Hasses gegen das Liebespaar auszunutzen. Bei Wagner macht Ortrud den Telramund selbst der Elsa abspenstig und hetzt ihn zu seinem eigenen Verderben gegen ihre Nebenbuhlerin auf. Dabei handelt Friedrich offenbar in gutem Glauben, nicht als kalter Schurke, wie Lysiart; höchstens könnte er zu Webers Adolar gestellt werden, denn Lohengrin steht außerhalb dieser Gruppe, und Lysiart hat hier keine Stelle. Der Verrat aber, den Ortrud verübt, gewinnt eine besondere Beziehung zu dem weltgeschichtlichen Hintergrund des Dramas, indem Wagner sie zur Trägerin des traditionellen Prinzips überhaupt macht.

In den Schriften von Lamennais und Proudhon hängen Eigentum, Bildung und soziale Gliederung, Machtentfaltung und Besitzerwerb im Sinne Rousseaus eng miteinander zusammen: das eine wie das andere bedeutet eine egoistische Versündigung gegen die ursprüngliche, brüderliche Verfassung der menschlichen Gesellschaft; mag die Wissenschaft über diese utopistischen Theorien urteilen, wie sie wolle, dem naiven Menschen und dem Künstler werden sie immer als die natürlichste Betrachtungsweise bedenklicher politischer und sozialer Verhältnisse erscheinen; dies dunkle Streben nach Besitz, Herrschaft, Ehre, kurz nach Durchsetzung der eigenen Person auf Kosten der anderen verkörpert Ortrud, wie nachher etwa Alberich; angesteckt von diesem Streben, geht Telramund innerlich und äußerlich zu-

[24]) Hanslick freilich behauptet in seinem Buche über „Die neue Oper": „Die Verwandtschaft zwischen ‚Lohengrin' und ‚Euryanthe' wird manchem Hörer ohne weiteres aufgefallen sein, wäre es auch nur durch die frappante Ähnlichkeit Ortruds und Telramunds mit Eglantine und Lysiart. Man kann dieses Wagnersche Intrigantenpaar eine direkte Nachbildung des Weberschen nennen. Selbst der deutsche Kaiser im Lohengrin ähnelt seinem königlichen Bruder von Frankreich auffallend."

grunde, wie nach ihm Wotan. Wenn aber Alberich die Liebe abschwören muß, um das reine Gold zum machtgewährenden Ringe zu schweißen, so muß auch Ortrud eine seelische Entwicklung in absteigender Linie durchmachen. Sie ist keine unmenschliche „Teufelin", wie Kleists Kunigunde in der ersten Fassung des „Käthchen", sondern eine tragische, wenn auch nicht sympathische Persönlichkeit, wie etwa König Philipp. Als letzter Sproß eines früher mächtigen Fürstenstammes verzehrt sie sich in Sehnsucht nach einem neuen Aufblühen ihres Hauses; auferzogen in legitimistischen Gedankenkreisen, kann sie als Frau nicht naiv die Macht ausüben, wie etwa König Heinrich, diese prächtige Haakongestalt; sie kann nur reflektieren auf eine doch schließlich unselbständige Befriedigung ihres Herrschaftsdranges, wie der Jarl Skule in den „Kronprätendenten": das Kampfmittel des tyrannischen Weibes ist nicht die Waffe, sondern die schleichende, das sittliche Gefühl abstumpfende Intrige, deren verderbliche Macht auch über fremde Gemüter zuerst Schiller in seiner Gräfin Terczky mit voller, dramatischer Wucht dargestellt hat. So ist ihr Verhältnis zu Telramund nicht durch die Liebe, sondern durch die „politische" Stellung Ortruds bedingt; sie schätzt wohl an Friedrich vor allem seine Reckenkraft, sein unerschüttertes Ansehen innerhalb der Ritterschaft; so erscheint er ihr berufen, das alte Fürstenhaus zu neuem Glanze zu führen, und sie wirbt um ihn, der im Begriff steht, Elsa seine Hand anzutragen und an ihrer Seite seine ritterliche Art im menschlichen Sinne zu veredeln. Was aber Telramund an Elsas Persönlichkeit fesselt, die Reinheit und Sanftmut, bei natürlicher, in ihrem Gottvertrauen verankerter Würde, das empfindet Ortrud als eine der ihrigen diametral entgegengesetzte Richtung menschlichen Fühlens und Wollens; so klammert sich Ortrud an ihre nationalen Gottheiten, die mythologischen Spiegelungen des ungemessenen Strebens nach Macht, Besitz und Ehre, nach Bevorzugung des stärksten Individuums, und stemmt sich gegen den universalistischen Christenglauben, der in der

Selbstverleugnung seine Krone und seine Wurzel hat. Jede Religiosität arbeitet mit dem Glauben an übernatürliche Beeinflussung des Menschen durch die Gottheit, sowie an übernatürliche Kraftwirkungen des wahrhaft Gläubigen mit göttlicher Hilfe. Sobald eine von zwei benachbarten Religionen als die legitime angesehen wird, bezeichnet man diese Krafttaten bei ihren Anhängern als „Wunder", bei der anderen Partei als „Zauber". Wagner nimmt den der romantischen Periode besonders gemäßen Glauben an solche außergewöhnliche Betätigungen als dramatisches Motiv hin und vereinigt die Züge der Herzogin von Cleve im bayrischen „Lohengrin" und der zauberkundigen Kammerfrau im „jüngeren Titurel", um seine Ortrud in die Reihe jener dämonischen Weiber der germanischen Heldensage einzureihen, die mit ihrer magischen Gewalt die Kämpfe der Männer oft gegen alle Erwartung entscheiden; die besondere Form des Zaubers, den sie übt, entnimmt Wagner einem flämischen Volksbuche über die Schwanrittersage, dessen Inhalt er in den Sagen der Brüder Grimm[25]) erzählt fand. Da wird berichtet, „wie eine böse Schwiegermutter die sieben Kinder ihrer Schwiegertochter im Walde töten ließ. Der Diener verschont aber die Kinder und nimmt ihnen nur ihre Halsringe, worauf sie, in Schwäne verwandelt, entfliegen. Sie gewinnen hernach alle bis auf einen Knaben, dessen Ring eingeschmolzen war, ihre menschliche Gestalt wieder. Dieser eine nun zieht später als Schwan seinen ältesten, inzwischen zum Ritter herangewachsenen Bruder Helias in einem Nachen zum Schutz einer fälschlich des Mordes angeklagten Herzogin von Bouillon nach Nymwegen" usw. Die Verwendung märchenhafter Züge im Sinne der Romantik einmal zugestanden, hat Wagner die auseinanderstrebenden Elemente mit wahrhaft genialer Kunst zusammengeballt; durch die Verzauberung Gottfrieds in einen Schwan beraubt Ortrud ihre Nebenbuhlerin des männlichen Schutzes; sie bringt Elsa, deren ganzes Wesen auf Liebe und Herzensgüte gestellt ist, in den ge-

[25]) Nr. 534. Die Inhaltsangabe nach F. Muncker, a. a. O., S. 3.

meinen Verdacht des Brudermordes und reißt Telramund, der noch mit halbdumpfen Sinnen zwischen den zwei Welten der Macht und der Liebe steht, von ihrer Seite.

Noch weniger als Ortrud ist Telramund ein gewöhnlicher Intrigant. Auch er gehört der auf Einfluß, Macht und Besitz gestellten, mittelalterlichen Welt an; aber ein Zug nach höherer Lebensgestaltung, der sich bei König Heinrich zu dem inbrünstigen Verlangen nach dem richtigen Rechte steigert, lebt doch auch in ihm; sein Egoismus drängt nicht sowohl auf die Macht als auf die Ehre, die Reputation unter seinesgleichen, — in Wagners Sinn freilich auch eine Abweichung von dem unmittelbaren, auf Liebe begründeten, menschlichen Gefühle. Die Rücksicht auf seine Ehre macht den haltlosen, grenzenlos bestimmbaren, leichtgläubigen Mann mißtrauisch gegen die schwer beschuldigte Elsa und führt ihn in Ortruds Arme; erwartet sie doch von ihrem alten Fürstenstamme eine neue Blüte, deren Glanz den künftigen Gemahl mit überstrahlen soll; als er die Anklage erhebt und Lohengrin mit halbem Glauben gegenübertritt, muß er mit einem warnenden Gefühle kämpfen; doch die „Ehre" hält ihn fest, bis der Ausgang des Gottesgerichtes sie gründlich zerstört; diese tragische Konsequenz auf Grund des ersten Schrittes von dem geraden Wege des reinen Gefühls ab erinnert uns an Wotan, erinnert aber auch an Ibsens Helden; auch diese „Interessenehe" trägt den Keim ihres Verderbens in sich.

Ortruds sträfliche Verleumdung gegen Elsa, deren ganzes Wesen Reinheit und Gottvertrauen atmet, sowie ihr Einfluß auf Friedrichs Überzeugung offenbaren[26]) die dämonische

[26]) Daß Friedrich subjektiv von Elsas Schuld überzeugt ist, wird keinem verständigen Zuschauer entgehen; auch die Erzählung von Elsas „Geständnis" (Schr. II, 67, Mitte), ist keine bewußte Lüge; er behauptet nicht, Elsa habe ihr Verbrechen mit klaren Worten eingestanden, sondern nur, er habe „in ihrem bleichen Zagen und Erschrecken der gräßlichen Schuld Bekenntnis" gesehen, was bei seiner Voreingenommenheit gar nicht zu verwundern ist.

Macht des alten Glaubens; der Egoismus, auf den er gegründet ist, verfälscht das reine Gefühl und erzeugt Mißtrauen gegen das Reine und Edle. In dem Streit zwischen Telramund und Elsa kann kein Rechtsbuch entscheiden, sondern nur der persönliche Eindruck auf Grund des Gefühls, das aber in der Alltagswelt an sich schon mannigfachen Trübungen unterliegt. Selbst der deutsche Kaiser ist gegenüber der Anklage Telramunds wider Elsas augenscheinliche Unschuld verlegen. Unter solchen Umständen fordert unser Gefühl geradezu das Eingreifen einer höheren Gewalt, und das Gottesgericht ist hier noch notwendiger als im „Käthchen von Heilbronn"; Ortrud hat in Elsa den Christengott selbst beleidigt, das Prinzip der Liebe, dessen Vertreter, ja dessen Verkörperung eben Lohengrin ist. So schließen sich die Elemente der Sage unter dem Gesichtspunkte der leitenden ethischen Vorstellungen zu neuer, künstlerischer Einheit zusammen.

Mit Lohengrins Sieg und Elsas Gelöbnis wäre die Handlung zu Ende, wenn Elsa Lohengrin „erreichen", und wenn inmitten des täglichen Lebens eine unbedingte Verkörperung des menschlichen Christentums existieren könnte. Hier liegt aber das Problem; mittelbar hat ja Lohengrin mit Ortrud die Klinge gekreuzt und die absolute, letzten Endes über jeden Zauber erhabene Macht des Christentums bewährt, und doch behält Ortrud wieder recht, was die gegenwärtige Erscheinungswelt anbelangt; da sie für Lohengrin bei ihrer seelischen Organisation kein wahres Verständnis haben kann, muß er ihr im besten Falle als ein mächtiger Zauberer erscheinen, mit dem sie ihre Kraft zu messen hat. Indem sie in Lohengrins Geheimnis die Bedingung seiner Übermacht wittert und es ihm mit List oder Gewalt zu entreißen trachtet, rührt sie an das metaphysisch-ethische Problem. Kann, fragen wir, diejenige Wucht menschlichen Liebesdranges, zu der das Herz sich unter ungewöhnlichem Drucke aufzuschwingen vermag, auch unter gewöhnlichen Verhältnissen, im Wechselverkehr mit der vorzugsweise sinnlich und selbstisch gerichteten

Welt fortbestehen oder nicht? Der Dichter antwortet natürlich nicht mit einer formulierten These, sondern mit der der Herausarbeitung eines Charakters, der an sich die größte mögliche Gewähr für ein wahres Verständnis des Reinmenschlichen gibt, dessen Schicksal also die höchste, ideale Leistungsfähigkeit der Gattung überhaupt widerspiegeln kann. Elsa und Telramund stehen ja zwischen den beiden gekennzeichneten Welten. Aber wenn dieser sich aus der steten Bedingtheit nur etwa einmal hinaussehnte nach reinerer Menschlichkeit, so ist dies Streben bei Elsa zunächst das Überwiegende; der Raub des Bruders und Ortruds Verleumdung steigern die Energie ihres übersinnlichen Gemütslebens bis zur Höhe visionärer Einfühlung in die intelligible Welt des Grals. Im täglichen Leben aber steht sie doch dem Kreise ihrer Volks- und Standesgenossen nahe, und ist gerade als weibliche Natur (im Sinne der jungdeutschen Generation) auf Wirksamkeit und Austausch mit ihrer Umgebung angewiesen; die Anklage reißt sie zunächst aus diesen Beziehungen heraus und weist sie vorübergehend einer höheren Gemeinschaft zu; doch auch das Göttliche kann ihr, dem Weibe, nur in der glänzenden Rettergestalt eines Mannes erscheinen, der als Freund und Geliebter zugleich ihre sinnliche und geistige Natur befriedigen soll. Lohengrin bietet ihr in der höchsten Not Hilfe, Herz und Hand an; aber kann, wer Namen und Herkunft birgt, dem Weibe, dessen seelische Betätigungen doch immer wieder empirischer Anknüpfungspunkte bedürfen, schließlich ein Mann sein, wenn der doch anomale Spannungszustand Elsas einmal nachgelassen hat und sich die eingezogenen Fühlfäden ihrer Seele wieder nach allen Seiten in die Umwelt ausstrecken? Lohengrin steht außerhalb aller menschlichen Beziehungen, in die Elsa hineingewachsen ist; zwischen der religiösen Weihe, die von ihm auf sie überstrahlt, und der ehelichen Hingabe, die er von ihr verlangt, klafft eine tiefe Lücke; gerade Elsas Größe und Herzensgüte muß sie immer wieder tief in die Beziehungen hineinführen, denen er aus-

weicht, und so mag er ihr „hoher Herr", vielleicht auch ihr Gatte im physischen Sinne sein; aber er füllt ihre Seele nicht aus, er ist nicht ihr Freund. Was aber im Sinne Elsas ein unerträglicher Mangel ist, das muß Lohengrin erstreben, muß der Gral verlangen; so geraten hier heiliges und menschliches oder wohl auch übermenschliches und bloßmenschliches Interesse in einen Konflikt miteinander, der um so tiefer und folgenschwerer ist, als das Reinmenschliche auch im Leben immer nur innerhalb jener persönlichen Beziehungen hervortreten oder sich bewähren kann. Mit vollendeter, tragischer Kompositionskunst läßt Wagner diesen Konflikt auf dem Gipfel des erreichten Glückes einsetzen. Im Grunde genommen zeigt sich Elsa ihres Retters auch darin würdig, wenn sie sich von Ortruds Gram rühren läßt, nur daß bei Lohengrins Hilfe die genial überlegene, sittliche Bewertung mitwirkte, während bei Elsa diese absolute Urteilskraft durch allerhand empirische Beziehungen getrübt erscheint. Elsas Mitleid ist darum noch kein „blindes" Motiv, weil Ortrud nachher sehr bald die Maske abwirft, sondern ihre Milde bedeutet gleich Rienzis Versöhnlichkeit und der Rücksichtnahme auf das Liebesglück seiner Schwester schließlich doch einen Abfall von dem hohen, ernsten, sittlichen Beruf. Sie selber fühlt, daß sie ein unmittelbares Verbot Lohengrins verletzte und klagt: „Schilt mich, wenn ich dir ungehorsam war", als sie seinen Schutz gegen Ortrud anrufen muß; noch einmal nach ihrem Zwiegespräch mit Telramund hören wir seine ernste Mahnung: „Elsa, mit wem verkehrst du da?" Mag nun das Gebot an sich berechtigt sein oder nicht, seine Befolgung objektiv möglich oder unmöglich, sicher ist, daß hier zwei Tendenzen in einer Frauenseele miteinander in Konflikt geraten sind, und daß Elsa Lohengrin nicht mehr mit dem ruhigen Vertrauen gegenübertreten kann wie bisher. Liegt da eine Schuld vor, so weiß sie sie selbst nicht zu deuten; sie kann nur nicht anders handeln, als ihr Herz sie treibt, und ihre Handlungsweise ist uns verständlich.

So ist die innige, sozusagen intelligible Einheit zwischen Lohengrin und Elsa schon zerstört, ehe Ortrud und Telramund ihre wuchtigen Anklagen erheben. Doch muß nachdrücklich betont werden, daß Elsa Ortruds Verdächtigung von Lohengrins Treue ebenso fest widersteht wie der öffentlichen Anklage wegen niederer Herkunft oder trügerischen Zaubers. Aus voller Überzeugung kann sie sprechen:

„So rein und edel ist sein Wesen,
So tugendreich der hehre Mann,
Daß nie des Unheils soll genesen,
Wer seiner Sendung zweifeln kann."

Wenn Elsa auch nur einen Augenblick Lohengrin unterschätzte, so hätte der Schluß keine zwingende, tragische Gewalt; was Elsa zu bezweifeln beginnt, ist einzig die Beständigkeit ihres Liebesbundes; aber dieser Zweifel geht gerade davon aus, daß sie instinktiv die höhere Natur Lohengrins erfaßt; denn nun läßt ihr Gefühl sie ahnen, daß sie nicht immer eins mit ihm ist, wie früher im Zustande einer sozusagen visionären Erregung, sondern daß diese Einheit durch einen aus der Tiefe ihres (empirischen) Charakters aufquellenden Widerspruch gegen sein Gebot gefährdet ist. Von hier aus fällt auf die große Anklageszene Telramunds ein neues Licht.[27])

[27]) Wenn W. Golthers Meinung (Bayr. Bl., IX, 226) zu Recht besteht, wonach der geächtete Telramund, unter dem Schutze der Kirche vor Angriffen sicher, gegen das Gottesgericht eine rechtskräftige „Urteilsschelte" vorbringt; wenn er die Aufhebung des Spruches auf Grund eines begangenen Formfehlers verlangen darf, weil man mit Lohengrin auf sein Frageverbot hin keine Ahnenprobe angestellt habe, so wird dadurch auf die tragische Stellung des gottgesandten Ritters ein grelles Schlaglicht geworfen: der Göttliche darf den Menschen keine Hilfe bringen, ohne sich zunächst in das Menschliche einzufügen und sich damit der göttlichen Kraft zur Hilfe und Rettung selbst zu entkleiden. Vorausgesetzt, daß dem edelgeborenen Telramund nur ein sozial Gleichwertiger im Kampfe gegenübertreten dürfte, läge hier wirklich ein Grund vor, das im Kampfe erhärtete Urteil juristisch anzufechten;

Wenn der König den Boden rein juristischer Erörterung verläßt und nur den sittlichen Adel des Schützers von Brabant betont, dessen überragende, für Menschen fast inkommensurable Größe für sich selbst spricht, so wirkt das auf Elsa so zurück wie Lohengrins erstes Erscheinen: was sie damals ausrief:

„In dir muß ich vergehen,
Vor dir schwind' ich dahin"

das bekennt sie jetzt mit übermenschlicher Anstrengung:

„Mein Retter, der mir Heil gebracht!
Mein Held, in dem ich muß vergehn, —
Hoch über alles Zweifels Macht
Soll meine Liebe stehn!"

Lohengrin als Gralsritter (und nur diese Eigenschaft betont Richard Wagner!) ist in das Gefüge des Feudalstaates nicht einzugliedern; als abenteuerlicher Zauberer angeklagt, offenbart er sich als Gottgesandter, aber nicht eben als Edelmann im juristischen Sinne. Die überlegene, sittlich-religiöse Bedeutung des Erlösers kommt für das altdeutsche Recht zum mindesten nicht wesentlich in Betracht. Immerhin darf aber doch diese Erklärung nicht gepreßt werden. Wäre die Einwendung Telramunds wirklich rechtsgültig, d. h. hätte sie Wagner in diesem Sinne absichtlich ausgeführt, so müßte der Kaiser als Hüter des Rechts ohne weiteres das gefällte Urteil aufheben und vielleicht unter Forderung einer nachträglichen Ahnenprobe Lohengrins einen neuen Gerichtstag anberaumen. Das geschieht aber nicht, sondern der König und seine Mannen erklären sich mit dem Ausfall des Gerichts völlig zufrieden, auch wenn Lohengrin sein Schweigen fernerhin bewahrt. Eine juristische Nötigung zu Elsas verhängnisvoller Frage ist vermieden, wie sie denn auch die Stimmung des Ganzen zerstören würde. In Wahrheit wissen die Umstehenden zwischen sittlicher und juristischer Beglaubigung der Persönlichkeit sehr wohl zu scheiden, und auf ethischen Boden spielt der Held selbst die Frage hinüber, indem er sich als verbunden erklärt, zwar nicht dem König als der höchsten Spitze des Feudalstaates, aber Elsa als der seinem Herzen Nächsten und Höchsten auf ihre Anforderung Rede zu stehen. In Wahrheit klagt ja denn auch Telramund seinen Gegner viel weniger der rechtlichen, als der sittlichen Minderwertigkeit an; er klagt auf Zauber; die geheimnisvolle Kraft, die nach altdeutscher Anschauung auch dem

Das einzig unlösbare Band, das Elsa an Lohengrin fesselt, ist gläubige, demütige Anbetung. Wie ein Gott steht der große Unbekannte vor ihr, über ihr. Als Mensch weiß er ihr wenig zu sagen. Während der Brautgemachszene muß Elsa doch wohl etwas von der Empfindung haben, als sollte sie einer höheren Macht, die sich nicht ganz erschließen will, von ihr selbst aber völlige Hingabe fordert, aufgeopfert werden. Wenn irgend jemals, dann muß jetzt ihre Persönlichkeit auf Lohengrins Bekenntnis drängen, damit ein wirkliches, menschliches Verhältnis zwischen beiden hergestellt werde und nicht bloß demütige Anbetung mit sinnlichem Genuß zu unnatürlichem Bunde sich

---

physisch Schwächeren im gerichtlichen Zweikampfe zum Siege verhilft, ist das Bewußtsein des beiwohnenden Rechts, das alle Kräfte steigert und die Hilfe der Gottheit dem Unschuldigen sichert. An Stelle dieser himmlisch-wunderbaren soll eine dämonisch-magische Beeinflussung des Rechtsganges stattgefunden haben, das Gottesgericht zur Teufelsfarce entstellt sein; ob diese Möglichkeit nach der Anschauung des Mittelalters gegeben ist oder nicht, ob nicht vielmehr der heilige Gottesfrieden des Gerichts jeden Zauber unmöglich macht, kommt für Wagner und insbesondere seinen Telramund wenig in Betracht, dem als Gatten Ortruds der Gedanke an magische Kräfte im Menschen noch näher liegen muß, als dem mittelalterlichen Menschen im allgemeinen. Hat sich doch auch Elsa wegen bösen Zaubers zu verantworten.

Es liegt nun auf der Hand, daß auch die vollgültigste Ahnenprobe keinen Gegenbeweis gegen die Möglichkeit eines Teufelsbundes geben würde; und so hat denn Telramunds Einwand weniger einen juristisch-technischen, als einen ethischen Sinn: Die Geheimnistuerei des Fremden läßt sein Eingreifen und seine Macht verdächtig erscheinen, sobald irgendwelche anderen Beweisgründe hinzukommen. Diese liegen für Telramund auf Grund des Gespräches mit Ortrud vor, für den Kaiser aber und seine Mannen nicht, und so vermag der Kaiser die ethischen Einwände gegen Lohengrin mit dem Gegenbekenntnisse seines unbedingten Vertrauens auf seine sittliche Persönlichkeit einstweilen zu unterbinden: „Wir schirmen ihn, den Edlen, vor Gefahren; durch seine Tat ward uns sein Adel kund.“ Die juristische Formulierung von Telramunds ersten Worten mag allenfalls dazu dienen, ihm Gehör zu ver-

paare. So will denn schließlich Elsa genau dasselbe, was Lohengrin erstrebt: sie will den Menschen, nicht den Gott umarmen; er will als Mensch geliebt, nicht als Gott angebetet sein. Aber das einzige Mittel, das er anwendet, um seine Herkunft zu verbergen, hat bei Elsa eben nur die Wirkung, die mystischen Züge seines Wesens in ihrer Phantasie ins ungeheure zu verstärken und eine wirkliche Ehe unmöglich zu machen. Somit steigert allerdings Lohengrins Hinweis auf „das, was er um sie verließ" Elsas Grauen aufs höchste, aber nicht wohl im Sinne der Erklärung, wie sie jüngst Batka [28]) wieder formuliert hat, als rege sich in Elsa der S t o l z des Weibes gegen die Zumutung, irgendeinem andern

---

schaffen, und insofern, wie aus naheliegenden anderen Gründen, wehre ich mich mit Golther energisch gegen die Streichung dieser sechs Verse. Aber so hoch vermag ich ihre Bedeutung nicht einzuschätzen, als ob dadurch erst die folgende Szene möglich würde. Hätten die Worte dramatisch treibende Kraft in ihrer spezifisch juristischen Geltung, dann läge, angesichts der späteren ethischen Umbiegung, ein „blindes Motiv" vor, wie wir es Wagners sorgfältiger Kunst kaum zutrauen werden, und nichts beweist uns, daß der Künstler wirklich über die Bedeutung und über die Form der „Urteilsschelte" eingehender unterrichtet gewesen sei.

Hier, wie im allgemeinen kann der Grundsatz gelten, daß Wagner die alten Rechtsbräuche und Anschauungen nicht systematisch zu sachlich-antiquarischen Zwecken (ein archäologisches Drama lag ihm wirklich fern), sondern hier und da um ihres tiefen, poetischen Gehaltes willen symbolisch verwendete; er ist weit davon entfernt, bei der prächtig aufgeführten „Brautleite" an die r e c h t l i c h e Bedeutung der Sache zu denken, wie ja denn auch das Geleite hier durchaus nichts zu „bezeugen" hat — die Ehe wird ja im „Lohengrin" gar nicht vollzogen. Nur das wonnige Erschauern des hehren Brautpaares wird durch die an das Volkslied gemahnenden Klänge und den Gefühlsgehalt der berührten Vorstellungen im Gesange des Brautzuges auf den Zuhörer mit übertragen und damit ein Hintergrund geschaffen, von dem sich nachher die notwendige Trennung mit tragischer Wucht abheben kann.

[28]) „Der Kranz" (1903) S. 153—156. („Das Lohengrinproblem.")

Gute nachzustehen; das würde auch an sich noch nicht die Frage motivieren; hier ist so wenig kleinliche Empfindlichkeit als Eifersucht vorhanden, sondern ihre Furcht entspringt dem Bangen vor einer Vergewaltigung ihrer menschlichen Seele, und wenn in dieser Sphäre alles auf „Ehre" gestellt ist, wenn sich in diesem Begriff alles Hohe, wie manches Kleinliche der Bestrebungen des mittelalterlichen Menschen vereinigt, dann steht hier Elsas weibliche Ehre auf dem Spiel. Wie Kleists Alkmene auch in dem Gotte, der sie besucht, nicht Jupiter, sondern ihren Gatten Amphitryo umarmt, und wie wir mit ihr das Opfer der Ehre eines Weibes als zu groß selbst um eines Gottes willen empfinden würden, so sträubt sich alles in Elsa gegen das Nahen eines Gewaltigen, Überirdischen, das sich ihr in der Form des Unnennbaren gibt und nicht auf Menschliches bezogen werden kann. Darum setzt sie Sicherheit, Liebesglück, ja das Leben ein für ihren Willen; sie handelt nicht aus Neugierde, nicht aus Leichtsinn, nicht ohne Einsicht in die Folgen ihrer Handlungsweise, die ihr die Schwanvision mit sinnfälliger Deutlichkeit vor Augen stellt; sie nimmt auch ihre Forderung nicht zurück, als Telramund erschlagen ist und in der zweiten Gerichtsszene Lohengrins Anklagen auf sie herniederprasseln, weil diese Frage eben naturnotwendig ist.[29])

[29]) Mit Recht macht Golther (Bayr. Bl. IX, 228 f.) darauf aufmerksam, daß Lohengrin einer Rechtfertigung wegen des Totschlages, den er an Telramund verübte, vom juristischen Standpunkt nicht bedurfte; der geächtete Mann kann ohne weiteres erschlagen werden; aber man sollte dabei nicht wieder auf jene „Urteilsschelte" Telramunds verweisen, denn sie hat keine Zurücknahme der Acht bewirkt, und was etwa einzelne im Volk denken mögen, kann eine Rechtshandlung Lohengrins nicht motivieren. Treffend ist Golthers Beobachtung, daß Lohengrin als christlicher Ritter sich wegen der Tat schneller Rache zu verantworten für nötig hält, die eigentlich dem Wesen des Christen zu widerstreiten scheint. Übrigens ist aber zu bemerken, daß Lohengrin nicht zur Verantwortung, sondern als Kläger kommt, der auf Wortbruch gegen Elsa von Brabant klagt. Hier kehrt sich das Rechtsgefüge

Das tiefe Mißverständnis zwischen beiden Gatten dauert fort nach der Entdeckung der Gralsgeheimnisse; Elsa sieht in Lohengrin immer mehr den „Gott", dem sie ungehorsam war, sie fühlt, daß sie eine Strafe verdient hat, bietet ihm bittre Reue an und fleht um die „Gnade" des gereizten Gottes. Da ist nichts von der schwärmenden Verehrung des geliebten „hohen Herrn", wie wir sie in Kleists „Käthchen von Heilbronn" finden, und Lohengrin ist hier nicht der Gatte, sondern der Übermensch, der es „auch einmal so gut haben wollte, wie andere Leute". Er selbst steht mit blutendem Herzen, aber doch als Gralsritter vor uns da, der in dem Ungehorsam gegen sein Wort zugleich den Widerspruch gegen die heiligen Gesetze sieht, der von dem Augenblick an, wo sein „Glück dahin ist", sich in das Allerheiligste seiner intelligiblen Natur zurückzieht und von der heiligen Taube zum Gral zurückgeleitet wird.

Sehr müßig ist die Frage nach Lohengrins weiteren Schicksalen; er geht ins Absolute zurück, wohin sich selbst Elsa bestenfalls nur im Zustande der Ekstase erheben kann. Seligkeit wird da herrschen und Friede und Genuß des reinen

---

der Feudalgesellschaft gegen diese selber; dabei spielt die Anklage wegen der von Telramund begangenen Treulosigkeit und seine mehr rhetorische Frage: „Sagt, ob ich ihn mit Recht erschlug" nur eine sehr bescheidene Nebenrolle.

In Wahrheit hat Lohengrin, indem er Telramund erschlug, weder die Acht vollzogen, noch sich persönlich gerächt, sondern als göttlicher Kämpfer für Recht und Sitte den boshaften Neiding aus dem Wege geräumt, wie Jung Siegfried dem falschen Mime oder wie Parsifal den Schächern gefährlich wird. Als Strafrichter stand er ihm gegenüber, zugleich aufs tiefste betroffen von der Macht des Bösen über einen bis dahin doch bei aller Schwäche ehrenwerten Ritter. So vertieft sich Lohengrins bange Frage „Weh' uns, was tatest du!" zu der schmerzlichen Gewißheit „Weh', nun ist all' unser Glück dahin". Die dämonischen Mächte, die dem Göttlichen oder rein Menschlichen in dieser Welt entgegenwirken, sind an der Arbeit, und die Bluttat, mag sie Lohengrin auch von sich abschütteln, lehrt ihre unwiderstehliche Macht mit schrecklicher Deutlichkeit.

Schauens der Gottheit und des Handels nach ihren Worten, aber keine menschliche Lebenswärme. Die Wunde bleibt, „die nie sich schließen will“.[30])

Auch Richard Wagner hat diese letzten Fragen zu verschiedenen Zeiten seines Lebens verschieden beantwortet; so viel ist sicher, daß Elsa, nachdem sie einmal die Gottheit geschaut hat, in der Atmosphäre dieser Welt nicht mehr atmen kann. Nicht wegen irgendwelcher, ihrer Person allein anhaftenden Unvollkommenheit, sondern auf Grund der menschlichen Organisation ihrer Seele mußte sie Lohengrins Verbot verletzen; an den notwendigen Folgen ihrer Frage geht sie zugrunde. Mit derselben traurigen Diskrepanz zwischen Menschlichem und Übermenschlichem („Den Menschen Liebe und den Göttern Ehrfurcht“) schließt ja die „Sappho“ von Wagners Zeitgenossen Grillparzer.

Es fragt sich nur, ob diese Menschengesellschaft, die Elsa die Lebensluft raubt, die jetzige, augenblickliche ist oder die dauernde, auf die der Mensch seiner Natur nach für immer angewiesen ist. Der Wagner, der den Text des Lohengrin dichtet und schon die frischen Vorboten der Revolutionsstürme durch die Lüfte Deutschlands sausen hört, der sich bereits mit Reformplänen trägt und begierig in sich aufnimmt, was von dem großen Glauben an eine schönere Zukunft des deutschen Volkes erfüllt ist, hätte sich unbedenk-

---

[30]) Fast scheint der Dichter dem Gral, bzw. der in ihm verkörperten göttlichen Macht, ein feineres Verständnis für das Menschenmögliche zuzuschreiben, als Lohengrin, der doch immer die Einseitigkeit des tragischen Helden verkörpert; Gottfried wird schon jetzt entzaubert und als Schützer Elsas zurückgelassen, während ihm Lohengrin erst nach der einjährigen Prüfungszeit für Elsas Treue die Freiheit wiedergeben wollte. An sich ist der Gral die Segensmacht, die jeden Zauber bannt; Vorbedingung ist die Reinheit des Herzens, die gläubige Anerkennung des Heiligen, wo immer es dem Menschen begegnet; diese Vorbedingung hat Elsa reichlich erfüllt. Hatte Lohengrin daran gedacht, nach einem Jahr Elsa mit sich in die Grals-Heimat zu nehmen und die Herrschaft von Brabant Gottfried zu übertragen??

lich im ersteren Sinne entschieden. Die moderne Gesellschaft ist auf feudale Anschauungen begründet, reißt den Menschen aus dem Naturzustande heraus und zwingt Lohengrin und Elsa auseinander: nicht an einem einzelnen Punkte kann das große Rettungswerk einsetzen, die Menschheit als Ganzes muß zuvor aufgerüttelt, der Klassen- und Geschlechterstaat muß zerschlagen werden, damit eine neue, reinmenschliche Organisation erstehe. — Und doch stand an der Spitze dieses Staates König Heinrich, sprach das Gottesgericht ein gerechtes Urteil, hatten König und Mannen Vertrauen zu Lohengrin, dessen höhere Natur ihnen einleuchtete; diese Gesellschaft war immer noch so gut, als sie, nicht bloß unter obwaltenden Verhältnissen, sondern schließlich in Anbetracht „der gebrechlichen Einrichtung dieser Welt", wie Kleist gesagt hätte, irgend sein konnte. Je weiter die Zeit Wagner sein Werk rückte, je objektiver er die Lebensvorgänge darin ansah, die er rein intuitiv gestaltet hatte, je mehr sich inzwischen unter den bitteren Enttäuschungen des Revolutionsjahres 1849 seine eigene Weltanschauung verdüsterte, um so mehr mußte er schließlich in den pessimistischen Ruf Fausts einstimmen lernen:

„Dem Herrlichsten, was auch die Welt empfangen,
Drängt immer fremd und fremder Stoff sich an . . .
Die uns das Leben gaben, herrliche Gefühle,
Erstarren in dem irdischen Gewühle" —

und wie der fertige Ring kraft seiner immanenten Logik den Künstler schließlich als Zeugnis seines inzwischen entwickelten Pessimismus ansprach, so predigte auch der „Lohengrin" dem Dichter die ewige Unvereinbarkeit höheren Daseins und menschlichen Erdenlebens, seelischen Wachstums und individueller Existenz in einer gesellschaftlich gegliederten Menge. Ich will hier weniger auf einen viel genannten Brief des Dichters an Ad. Stahr hinweisen, worin der inzwischen zum „dezidierten Nicht-Christen" gewordene Dichter ohne sonderlichen Respekt von dem mit so viel Liebe von Liszt in Weimar aufgeführten Werke redet: „Es macht mir doch

Freude, einmal so hartnäckig auf dem christlichen Standpunkte gestanden zu haben, und zwar als Künstler mit der vollsten Naivität. Als ich die Dichtung vom Tannhäuser fertig hatte, verlangte jemand von mir, ich solle die Venus über die h. Elisabeth siegen lassen: Ich fand das für recht schön, nur sagte ich, ich könnte dann keinen „Tannhäuser" schreiben. Gegen den fertiggedruckten „Lohengrin" erhob sich von einem meiner geistreichsten Freunde das gründlichste Bedenken: Lohengrin müsse schließlich Mensch werden. Es war das Bedenken, das Ihren Vorwurf ausmacht. Ich fing wirklich an, nachzusinnen und für mich selbst Änderungsvorschläge auszubeuten: ich gab mir alle Mühe, mir etwas vorzulügen von einem gedemütigten Gotte" usw.[31])

In späterer Zeit hätte Wagner noch viel weniger einen bequem-frivolen Sieg sinnlicher Freude ohne den notwendigen Bruch mit dem natürlichen Eudämonismus feiern können, der erst den „Meistersingern" ihre höhere Weihe gibt. Anfang August 1860 schreibt Wagner für Mathilde Wesendonk folgende Erwägung nieder: „Gestern ergriff mich der Lohengrin sehr, und ich kann nicht umhin, ihn für das allertragischeste Gedicht zu halten, weil die Versöhnung wirklich nur zu finden ist, wenn man einen ganz furchtbar weiten Blick auf die Welt wirft". Die einzige Erlösung liegt nämlich für Wagner in der Annahme der Seelenwanderung, und nun erscheint ihm im Zusammenhang mit dem buddhistischen Plan der „Sieger" und der bereits begonnenen Abspaltung davon, dem „Parsifal", Lohengrin als die Wiederbelebung dieses Helden, der sich zum Ideal durchgerungen hat; in einer weiteren Stufe der Existenz aber soll dann auch Elsa das Auge für die Hohlheit des irdischen Lebens geöffnet werden und sie, als Sawitri, ihren Ananda vollständig erreichen. „So wäre," schließt er in Schopenhauers Sinne „alle furchtbare Tragik des Lebens nur in dem

[31]) Der Brief vom 31. Mai 1851 ist gedruckt in der Frankfurter Zeitung 1901, vom 17. August, Nr. 227.

Auseinanderliegen in Zeit und Raum zu finden: da aber Zeit und Raum nur unsere Anschauungsweisen sind, außerdem aber keine Realität haben, so müßte dem vollkommen Hellsehenden auch der höchste tragische Schmerz nur aus dem Irrtum des Individuums erklärt werden können." Das einzige Mittel also: Aufhebung der Individuation, Abtötung des Willens zum Ich-sein, grundsätzlicher Verzicht auf das „höchste Glück der Erdenkinder", auf die Persönlichkeit.

Wir wissen, daß Wagner bei dieser Lösung des Welträtsels nicht stehengeblieben ist und als eine zu energischer Betätigung drängende Persönlichkeit auch nicht stehenbleiben konnte; aus der Gedankenarbeit der Hegelschen Schule ringt sich die auch Hebbels Drama begründende Gewißheit durch, daß der heutige Zustand der Menschheit nicht vollkommen, aber auch nicht hoffnungslos sei; daß der reine Menschheitszustand oder mindestens bessere Zustände in der Zukunft liegen, aber nicht auf dem Wege der Revolution, sondern nur auf dem der Entwicklung erreicht werden können; daß diese Entwicklung endlich vorzugsweise durch die großen Individuen eingeleitet und gefordert werde, die das Hoffen und Sehnen ihrer Zeitgenossen in ihrer Brust zusammenfassen und in die Wirklichkeit überführen. So stehen Individuum und Masse in einem steten, befruchtenden Zusammenhange miteinander; es gibt keine unübersteigbare Grenze zwischen Menschenwelt und Paradies oder zwischen Menschen und Übermenschen; allenthalben herrscht ein stufenweises Fortschreiten, und jede Entwicklungsstufe spiegelt zwar nur sehr bedingt, aber doch irgendwie das Absolute, die letzte Wahrheit wider. In diesem Sinne gibt es einen Übergang aus der Resignation in den Glauben an Regeneration, wie ihn im Zusammenhange mit den kunstreformatorischen Ideen des Meisters seine abgerundetste und durchsichtigste Schöpfung der Reifezeit, die „Meistersinger" bewähren.

Die Rhythmik im Parsifal.

Von

Karl Grunsky.

I. Rhythmische Urtatsachen[1]).

Es gibt Lehrbücher für Harmonie und Kontrapunkt, aber keine als notwendig erkannten Belehrungen in Sachen des Rhythmus. Gewiß haben sich einzelne Forscher und Lehrer auch des Rhythmus angenommen. Aber die Allgemeinheit ist noch nicht soweit gebracht, jenen Bestrebungen mit gleicher Wißbegierde und ähnlichem Verständnisse zu folgen; sie steht dem Rhythmus ziemlich gleichgültig gegenüber, während jede neue Harmonielehre — wie recht und billig — lebhafte Anteilnahme weckt. Wenn es wahr ist, daß gedankenhaftes Verstehen in der Kunst den Leistungen einzelner Meister nachfolgt, so können wir ohne besondere Vorkenntnisse den Schluß ziehen, daß die freie Entwicklung des Rhythmus neueren Ursprungs sein müsse oder jedenfalls erst hervorgetreten sei, nachdem Kontrapunkt und Harmonie gekräftigt und geklärt waren. Die Kunde der Musikgeschichte bestätigt eine Reihenfolge der Probleme, welche den Rhythmus an den Schluß rückt; nicht an den Anfang, wie Bülows sattsam bewunderter Ausspruch tut. Im Anfang war es eben in der Kunstmusik nicht der Rhythmus, sondern Freiheit der Sprache und das Gegenspiel der musikalischen

[1]) Die Verweisungen der Beispiele 1—133 geschehen nach der kleinen Partitur, dann im IX. Abschnitt nach dem Klavierauszug von Josef Rubinstein.

Stimmen, was zur Erfassung der harmonischen Gesetze führte. Doch dürfte jetzt die Zeit gekommen sein, daß man auch der rhythmischen Gesetze inne wird.

Was nun im folgenden an Wagners Kunst entwickelt werden soll, bitte ich, ohne Fehde gegen irgend einen großen Mann oder gegen eine herrschende Ansicht entgegenzunehmen. Wollte ich in jedem Punkte mit jeder andern Meinung den Streit ausfechten, so müßte ich schneckenmäßig zum Ziele fortrücken.

Im Rhythmus handelt es sich um ein genaues Abmessen einzelner Zeitteile gegeneinander. Die unendliche Zeit besteht für uns aus einer unendlichen Reihe beliebig langer Teile. Der Naturmensch, der ohne Nachbarn dahinleben könnte, hätte gar keinen Anlaß, die Zeit nach Gleichmaß einzuteilen: der Schlaf ist für ihn ein einziger Augenblick, und am Tage wird ihm eine Zeit gegen die andere länger oder kürzer, je nachdem er sich in seiner Beschäftigung langweilt oder kurzweilt. Das Zusammensein der Menschen oder ihr Nachdenken hat jedoch dazu angeleitet, die Zeit zu messen, und zwar sind die mechanischen Zeitmesser darauf angelegt, die Zeit in faßbare gleiche Teile zu zerspalten, welche das soziale Leben regeln. Für die Musik hat der Rhythmus des strengen Gleichmaßes auch einen Sinn. Aber einen andern als der ausdruckslos gleichförmige Schlag der Uhr. Schwankend zwischen Spannung und Entspannung, unterscheidet die menschliche Seele die Zeit nach dem, was in ihr Lebendiges geschieht. Das eine achtet die Seele der Aufmerksamkeit wert, das andere nicht oder in geringerem Grade. Sie ‚betont', oder läßt etwas unbetont.

‚Betonen' ist eines der wenigen Wörter, das die Sprache aus der Welt des Gehörs herübergenommen hat in die Welt des Geistes; die Mehrzahl der Begriffe entstammt den Wahrnehmungen des Auges. Um so bedeutsamer und schätzbarer wird uns der Ausdruck: Betonung; denn in ihr liegt des musikalischen Rhythmus Geheimnis vorgedeutet. Rhythmus entsteht durch Betonen einzelner, durch Unbetontlassen

anderer Zeitwerte. Bald wird einer ausgezeichnet, bald zurückgesetzt; des einen nimmt man mit größerer Lust und Innigkeit wahr, als des andern. Auf und nieder bewegt sich die Kraft seelischer Eindrücke.

Nun ist aber solche Wellenbewegung nicht regellos in der Musik. Während Natur und menschliches Leben das Unberechenbare vorhaben, ordnet Musik ihre Eindrücke in der Weise, daß unsere Erwartung befriedigt werde und wir gleichsam in die Zukunft sehen dürfen, sofern sie nichts bringt, als was aus dem Vergangenen berechenbar und in verbundener Reihe folgt. Dazu gehört wiederum ein Maß: kein teilnahmloses, sondern ein Gleichmaß, wodurch der Wechsel der Teilnahme, der Wechsel von Betontem und Unbetontem näher bestimmt werde.

Zwei Möglichkeiten der Abfolge gibt es: der Betonung folgt entweder ein Zeitteil genau gleicher Länge, oder es folgen zwei Zeitteile zusammen doppelt so langer Dauer. Alles andere ist daraus herzuleiten. Man kann auch sagen: die Betonung regiert eine oder zwei tonlose Zeiten. Nach diesem Wechsel des Gegensatzes muß Betonung wiederkehren. So tief wie die Zeit selbst als Anschauung unserer Seele eingegraben ist, so tief liegt diese Ordnung der Zeit in uns.

Das Schwer und Leicht, Betont und Unbetont sind als die Urtatsachen des Rhythmus anzusprechen. Nicht als hätte die Kunst immer nur die rohen Formeln des Wechsels von Betont—Unbetont, Betont—Unbetont—Unbetont zu wiederholen. Vielmehr gehört es zum Wesen solcher gleichsam ruhenden Gesetze, daß sie anschaulich gemacht werden, indem man ihnen trotzt. Wenn unser Musiksinn fordert, daß dem betonten Zeitteil entweder ein unbetonter oder zwei unbetonte Teile folgen, so stellt er zugleich der Kunst anheim, durch welche Mittel betont werde; die Forderung lebt in uns nicht als befehlendes Gesetz, sondern als vergleichender Maßstab, den wir an alles, was Musik heißt, heranbringen. Ob die erwarteten Betonungen getreu verwirklicht werden

oder nicht, die Aufhebung, Täuschung, Überraschung, oder wie man es nennen will, wirkt nur auf Grund der Erwartung, nur durch den verschwiegenen Vergleich mit der Regel.

II. Unterscheidbare Dauer der Töne.

Es handelt sich nun darum, aus zwei- oder dreigeteilter Zeit alle rhythmischen Bildungen unserer Musik, insbesondere derjenigen Wagners, hervorgehen zu lassen. Also fragen wir, durch welches Mittel der Künstler eine Zeitlänge vor der andern erkennbar betone? Es stehen ihm verschiedene zu Gebot. Das nächstliegende ist, dem einen Ton vor dem andern mehr Stärke oder Eindringlichkeit des Schalls zu geben. Also dynamische Betonung, mit der etwa die Behandlung der Klangfarbe zusammenzustellen wäre. Allein dieses Mittel wirkt so stark, daß es andere Mittel gefährdet. Insbesondere das der ungleichen Zeitdauer. Stellen wir uns etwa einen Trommler vor, der genötigt ist, gleich starke und gleich tiefe Schläge rhythmisch klar zu machen, so bleibt ihm nur übrig der ungleiche Abstand der Schläge.

Die beiden einfachsten Mittel, zwei Töne rhythmisch zu gliedern, sind:

1)

2)

je nach zwei- oder dreiteiliger Absicht. Die ungleiche Dauer der Töne ist die erste, feinste und wirksamste Art, unserm Ohr die Forderungen Betont—Unbetont oder Betont—Unbetont—Unbetont zu verwirklichen. Obschon wir das in uns schlummernde Maß in musikalischer Beziehung als ein Gleichmaß erkannten, nehmen wir jetzt wahr, daß diese Art von Gleichmaß, um ins Bewußtsein zu treten, eines Ungleichen — allerdings meßbar Ungleichen — bedarf. Im Fall 1) ist das Verhältnis der Zeitdauer beider Töne 3 : 1, im Fall 2) 2 : 1. In der Zweiteilung herrscht

ein Ton durch drei Zeiten, bis er seine Dauer aufgibt, in der Dreiteilung durch zwei Zeiten. Jene Spannung ist straffer, diese hat etwas Schwebendes. Alle punktierten Rhythmen eignen sich daher zur Kennzeichnung des Marsches, die andern für den Tanz. Indem wir nun nach Beispielen aus dem Parsifal suchen, fällt uns gleich auf, wie reichlich die Belege zum ersten, wie spärlich die zum zweiten Typus sind.

Der punktierte Rhythmus ist längst musikalisches Gemeingut, und als solches unentbehrlich. Im Parsifal wird er zur Begleitung des Gehens oder Schreitens, in langsamem wie in raschem Zeitmaß benutzt. So im ersten Akt in der Verwandlungsmusik, im Begleitspiel der eintretenden Ritter; sehr ausgiebig ferner zum zweiten Gesang der Ritterschaft: „Nehmet vom Wein, wandelt ihn neu.“ Die der Phantasie angedeutete Schreitbewegung wird in diesem Fall szenisch nicht ausgeführt. Im dritten Akt, wie die Ritter wieder einziehen, macht der punktierte Rhythmus keinen frohen, sondern einen müden, traurigen Eindruck. Dies rührt von der Zusammensetzung des Marschmotivs her. Es wechselt also der Charakter einer rhythmischen Bildung je nach dem Zusammenhang, in den sie gestellt wird. Deutlich kann man dies beobachten, wenn man die Eindrücke vergleicht, die Kundrys und Parsifals Heraneilen gewähren: wie Kundrys Rhythmen ohne Begrenzung gleichsam ins Unendliche fortstürmen, während im Parsifal-Motiv ein ähnliches Suchen und Streben klarer begrenzt erscheint. Es gibt dann Stellen („Und einst am Waldessaume vorbei“), in denen Kundrys und Parsifals Wesen auf eine merkwürdige Art übereinstimmt: die hartnäckige Wiederholung in bewegtem Zeitmaß nimmt hier dem Ausdruck das Entschlossene und läßt ihm nur das Unruhige, Hastige, Planlose, das der vergeblichen, ruhelosen Überstürzung Kundrys gleicht.

Aus diesen einfachen Beispielen können wir für den Gang unserer Untersuchung entnehmen: daß in der Wirklichkeit, d. h. im Kunstwerk eine rhythmische Bildung durchaus nicht jedesmal gleichen Sinn habe. Dennoch ist ein allgemein

durchklingender Sinn herauszufinden. Der punktierte Rhythmus, so verschiedenartig er sich darbietet, geht doch immer auf eine stoßweise, ruckweise, kräftige Bewegung zurück. Für Wagner ist der Gebrauch dieses Rhythmus charakteristisch.

Den Eindruck des Zusammenhangs aber, der den Grundsinn einer rhythmischen Bildung variiert, denken wir uns nicht von einer unfaßbaren, unberechenbaren Stimmung, sondern vom Zusammenwirken verschiedener Kunstmittel bestimmt und somit bestimmbar. Zum Beispiel käme für den Vergleich des Kundry- und Parsifal-Motivs die harmonische Unterlage in Betracht. Sehr wesentlich ist der Einfluß des Zeitmaßes: bei Klingsor, in den Motiven des Vorspiels zum zweiten Akt, machen die punktierten Rhythmen, weil sie mehr Zeit füllen, einen weniger hastigen, als heftigen, dämonisch-furchtbaren Eindruck. Völlig zerdehnt, bringen sie bei Amfortas' Beruhigung: „Es staunt das Weh" nur noch Stöße wie von leisem Schluchzen hervor, das im Begriff ist, sich ganz zu beruhigen. Ein anderer wichtiger Umstand ist die Wiederholung rhythmischer Bildungen: sie bewirkt andere Eindrücke als das Einmalige. Was ein einzigesmal erklingend fast unbemerkt vorüberging, gewinnt durch Wiederholung Festigkeit, kann aber endlich, immer wiederholt, seine Kraft wieder einbüßen; so scheint Kundrys punktierter Rhythmus vom Ausdruck des Energischen gerade ins Gegenteil hinüberzugleiten durch die Wiederholung: die Kraft scheint sich zu erschöpfen, zu vergeuden.

Wollten wir nun bei der Untersuchung diese und alle andern Kunstmittel jedesmal besonders wieder in Rechnung ziehen, so würden wir nicht vorwärts kommen und doch unklar bleiben. Vielmehr sollen die rhythmischen Bildungen, eine um die andere, aufgereiht werden.

Der zweite Typus hat nicht den gleichen Wirkungskreis wie der punktierte Rhythmus. Außerdem hat die Anwendung in Tänzen Wagner vielleicht besonders vorsichtig gemacht. Der Parsifal prägt im Gegensatz von Grals- und

Glaubensthema den Unterschied von punktiertem und schwebendem Rhythmus aus. Im zweiten Akt enthalten Beispiele die Szene der Blumenmädchen und die Erzählung Kundrys. Die lösende, sänftigende Wirkung läßt Gurnemanz im dritten Akt bei der Segnung und beim Karfreitagszauber hervortreten. Es scheint, daß auch die Gefahr des Verschwebenden oder Verschwimmenden Wagner veranlaßt habe, so sparsam wie möglich mit der Folge ♩ ♪ umzugehen, welche, obwohl dem punktierten Rhythmus nachstehend, immerhin so nahe liegt, daß sich ihr Mißbrauch bald rächen würde.

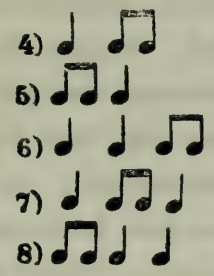
Wendet man in der Dreiteilung eine punktierte Folge an, so kann diese zunächst nur die Form

3) ♩. ♪ ♩

annehmen. Einmal oder wiederholt angegeben, wirkt diese Form unzweifelhaft dreiteilig, während die andere Möglichkeit ♩ ♩. ♪ in einen andern Zusammenhang führt. Das Lustige, ja Ausgelassene, das ♩. ♪ ♩ kennzeichnet, will nicht in die geweihte Welt des Parsifal-Dramas passen. Daher wir hier gedachtem Rhythmus ausgegossener Freude sehr selten begegnen. Schüchtern wagt er sich in Gurnemanz' Schilderung des Waldfriedens (I, S. 152, Horn), in der Blumenszene (II. S. 108, Viol.), dann bei Gurnemanz' Worten: Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine (III, S. 89, Vcell. u. Klar.) hervor; geläutert gleichsam und gereinigt zum Ausdruck veredelter Freude. Man denke an das, was Hans von Wolzogen in den Erinnerungen an Richard Wagner schreibt: daß der Parsifal „in einer Naivität des Heiligen zu halten gewesen sei, wobei gewisse Modulationen und Intervalle, pathetische Harmonien und sentimentale Melodik gar nicht vorkommen konnten." Auch gewisse Rhythmen waren sogut wie ausgeschlossen.

Dies fällt weiterhin auf, wenn wir nach den einfachsten Typen der Unterteilung fragen. Die drei bisher betrachteten ließen rhythmische Gliederung dadurch erkennen, daß e i n e

Note, und zwar jedesmal die erste, gleichsam die Herrschaft an sich riß und der folgenden nur ein abgekürztes Dasein gestattete. Zugrunde liegt dieser zuvorkommenden Art, wie unsere Ur-Forderung erfüllt wird, allerdings auch die Unterteilung der Viertel in Achtel; ohne sie kann man keine ungleiche Dauer herausbringen. Nun aber lassen wir die untergeteilten Notenwerte nicht mehr einzeln, sondern paarweise auftreten. So ergeben sich:



Die Forderung der Urtatsachen wird in diesen rhythmischen Folgen nicht mit derselben Zuvorkommenheit wie bei 1), 2) und 3) bewilligt. Denn die Herrschaft der Viertel über die Achtel ist weniger entschieden befestigt. Die Unterteilung bewirkt nämlich etwas für sich und etwas im Zusammenhang. Für sich genommen, wiederholt sie unzweifelhaft die Folge Betont—Unbetont, sozusagen als Miniaturfolge. Beim Typus 4) zum Beispiel legt sich auf das Achtel ein besonderer Ton (auch wenn ihn keinerlei Betonung verwirklicht), wogegen das zweite Achtel ganz abfällt. Andrerseits nimmt die Unterteilung, weil sie die gegebene Tondauer in zwei Hälften löst, deren jede schwächer sein muß, als das Ganze, b e i d e n Noten von der Kraft, dergestalt, daß sie auch zusammengenommen nicht mehr das Gewicht erreichen, das sie ungeteilt gehabt hätten. Damit diese Auffassung nicht gar zu mißtrauisch angesehen werde, verweisen wir auf das allgemeine Gesetz, wonach die Töne längerer Dauer mit wärmerer Empfindung gesättigt zu sein pflegen, als die Töne kürzerer Dauer. Der oberflächlich oder mit blindem Gefühl Musizierende bleibt dagegen an allen dichteren Tonfolgen hängen, hebt sie unpassend heraus und ver-

nachlässigt die Kraft und Wucht langdauernder Töne. Daß es sich mit den „kleinen“ Noten, die Wagner 1876 und 1882 vor den „großen“ empfiehlt, anders verhalte, das brauchen wir wohl nicht näher zu beweisen.[2])

Es ruht also in gleichwertigen Unterteilungen ein gewisser Widerstreit: die erste der untergeteilten Noten will vor der zweiten betont sein, und doch büßt auch sie etwas von ihrer Kraft ein, weil sie die Herrschaft sozusagen teilen mußte. Und was nun beide Noten verlieren, gewinnt das Gewicht der andern Einheit. Solche feinere Abstufung äußert sich eben leicht als Widerstreit und führt zu recht verwickelten Bildungen. Wir möchten nun den Typus 4) als Urbild einer rhythmischen Zusammensetzung verstehen. ♩ ♫ heißt: erstes Viertel gegen zweites betonen, vom zweiten Viertel erstes Achtel gegen zweites Achtel betonen. Dadurch fällt auf das Viertel ein starker, auf das erste Achtel ein mittlerer, auf das zweite Achtel kein Ton. Bei raschem Zeitmaß verliert der mittlere Ton noch mehr, bei langsamem nähert er sich eher dem Ton des ersten Viertels.

Die Abstufung der Töne wird anders, wenn die untergeteilten Achtel an die erste, betonte Stelle rücken. Bei ♫♩ trifft der Vorzug des ersten vor dem zweiten Achtel mit dem Vorzug des ersten vor dem zweiten Viertel zusammen. Dies vereinfacht die Sache. Aber das zweite Viertel setzt hinwiederum seine Dauer den hälftigen Achteln entgegen, wodurch es wieder mehr Ton an sich zieht. Daher denn Typus 5) dem zuneigt, was wir im Abschnitt über die Synkope zu erläutern bekommen.

In ganz ähnlicher Weise verhalten sich die Typen 6) bis 8). Die unmerkliche Entwertung des untergeteilten Viertels und andererseits die Betonung des ersten gegen das zweite Achtel bringen verschiedene Ergebnisse zustande, je nach der Stelle, welche die Achtel einnehmen. Am ruhigsten wirken sie am Schluß; ziemlich erregt am Anfang, weil das

---

[2]) Siehe Ges. Schr. X. 2. Aufl. S. 299.

erste Achtel die Herrschaft über das zweite und die Herrschaft über beide Viertel an sich zieht. Zwischen dem Typus 6) und 7) ist ein kleiner Unterschied. In der Urfolge: Betont —Unbetont—Unbetont eignet nämlich dem dritten Teil das Bestreben, sich unabhängig von der vorderen Betonung selbst wieder zu betonen. In Walzern kann man beobachten, zu welch feinen Bildungen die Komponisten dieses natürliche Bestreben ausnützen; das dritte von drei Vierteln erhält oft so viel Nebenton, daß es fast zur Synkope wird. Mit diesem Fall haben wir es aber hier noch nicht zu tun. Es handelt sich nur darum, einzusehen, daß, w e n n in der Dreiteilung ein Unbetont gegen das andere sich abstufen will, das erste Unbetont untergeordnetes Gewicht gegen das zweite behält, welch letzterem die Entfernung vom Hauptton eher zu einer gewissen Unabhängigkeit verhilft. Im Rhythmus ♩ ♩ ♫ stehen demnach die Achtel an einer Stelle, die jene Betonung des ersten gegen das zweite Achtel wohl verträgt, weil sich das dritte Viertel überhaupt gerne freier regt. Hingegen macht der Rhythmus ♩ ♫ ♩ einen andern Eindruck: an zweifellos unbetonter Stelle kommt der Vorzug des ersten vor dem zweiten Achtel kaum noch zur Geltung. Zugleich beobachtet man, daß die Entwertung des gespaltenen Viertels an unbetonter Stelle unverkennbar auffällt. Dies führt uns auf den jeder Unterteilung innewohnenden Sinn: der Übergang aus der Ruhe in die Bewegung ist es, der die Typen 4) bis 8) gemeinsam charakterisiert. Es ist, als wenn die Flügel der Seele sich regten. Die entbundene Bewegung stellt auch einen gemeinsamen Gegensatz gegen die punktierten Rhythmen des ersten und dritten Beispiels dar. Das Punktierte neigt in der Zweiteilung zur Feierlichkeit (— Einzug der Gralsritter, Begleitung zu ihrem Gesang, Gebet des Amfortas im 3. Akt —), wogegen das Untergeteilte zur Freude emporruft. Die lebhaft-harmlose oder offen jubelnde Figur ♫ ♩ ist daher dem Parsifal überhaupt fern geblieben; eine nähere Begründung können wir uns ersparen.

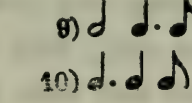
Die ruhigere Freudenfigur des 4. Typus ist im Parsifal nur sparsam eingeflochten. Vergleiche den Gang der Oboe (I, S. 38), als Amfortas naht. Bedeutsam erscheint der Rhythmus (weil er vom Gralsthema verschieden ist) in der Musik, welche die beiden Züge von Knappen jedesmal als kleines Zwischenspiel begleitet. Sehr langsames Zeitmaß raubt dem Typus das Freudige und gibt ihm nur die klare Ruhe einer wohlgeleiteten Bewegung.

In der Dreiteilung des 3. Beispiels hat der punktierte Rhythmus statt des Feierlichen etwas Erregtes. Man wird nicht sowohl an ein Schreiten, als an ein Stürzen, Fallen, Ausfließen, Ausgießen, oder an ein Sichheben, Emporschwingen gemahnt. Das gleichwertig Untergeteilte aber mindert die Heftigkeit der Bewegung; ihr Gefäll wird gleichsam weniger steil. Die Erschütterung sänftigt sich zur wohltuenden Anregung. Man vergleiche etwa mit Letzteres würde man im Parsifal vergeblich suchen; es paßt nicht in das Weihefestspiel. Ebensowenig das heiter erregte Nur die sanftere Bewegung paßt in die Zusammenhänge des Parsifal. So steigt (I, S. 157) das Gralsthema so empor, als Gurnemanz vom harmlosen Schwan erzählt. Ruhig im Ausklang des Herzeleide-Motivs: I, S. 168, usf. Die schönste Belegstelle ist aber im 3. Akt: „Wie des Erlösten Leiden du gelitten“ (S. 97/99).

III. Taktformen.

Die Entwicklung der bisherigen acht Typen ist von dem Gedanken ausgegangen, durch unterscheidbare Dauer der Töne — ohne andere Hilfsmittel — die Folgen Betont—Unbetont und Betont—Unbetont—Unbetont wirklich wahrnehmbar zu machen. Die Beispiele 4) bis 8) genügen freilich der Forderung ungleicher Zeitdauer nur, wenn man das Ganze ihrer Zusammensetzung überblickt; im einzelnen Viertel sind ja die Achtel einander gleich. Was sich nun, vermöge unterscheidbarer Zeitdauer, organisch zu einem Ganzen fügt, diese Einheit nennt man Takt. Vielen erscheint

der Takt zu winzig, um geachtet und gewürdigt zu werden: über den Taktstrich hinüberzuspielen, recht als wäre er ein hinderlicher Zaun, der übersprungen werden muß, das hält mancher für sehr zeitgemäß. Wir möchten dagegen den verachteten Takt ehren und heiligen: er bietet, so kurz sein Leben ist, dem Nachdenken schon ganz beträchtliche Aufgaben und schwierige Rätsel dar. Er gleicht der Zelle, die ein Geheimnis des Lebens umschließt; so großartig ein Kunstwerk aufgebaut ist, es entbehrt nirgends jener kleinen rhythmischen Zellen, die man Takte heißt. Sie sind, bei näherem Zusehen, entweder für sich wieder einfache oder höher zusammengesetzte Gebilde. Die einfachen entsprechen schlankweg den Forderungen der Zweiteilung oder Dreiteilung. Die Typen 1), 4) und 5) können zugleich als Takteinheiten betrachtet werden, deren Zähler 2 ist. Auf den Nenner kommt es vorderhand gar nicht an; denn es bleibt gleichgültig, ob jene Typen als Viertel und Achtel, oder als Halbe und Viertel, oder als Achtel und Sechzehntel ausgeschrieben werden. Die dreigeteilten Typen 2), 3), 6) bis 8) können ebenfalls Takteinheiten vorstellen, und zwar mit dem Zähler 3. Im einfachen Takt regiert der Hauptton eine oder zwei unbetonte Zeiten. Nun kann er aber auch seine Herrschaft ausdehnen über das doppelte Bereich von 4 oder von 6 Zeiteinheiten. Hierbei überläßt er eine Art von Nebenregierung dem Anfangston der zweiten Hälfte. Die Grundtypen der Taktarten mit den Zählern 4 und 6 sind also (immer noch hervorgebracht durch ungleiche Zeitdauer):



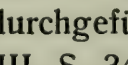
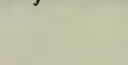
Es ist bekannt, daß diese Rhythmen von den Beispielen 1) und 2) wesentlich verschieden sind: dort wiederholt sich (bei Zweiteilung) ein Hauptton mit der 3., 5., 7., 9. Zeiteinheit usw., hier mit der 5., 9., 13., 17. usw. Ähnlich verhält es sich bei Dreiteilung. Sofort knüpft sich hieran nun die Frage, ob mit den Zählern 2, 3, 4 und 6 die Taktformen

erschöpft seien. Wir bejahen. Jede der notierten Taktarten läßt sich auf diese vier zurückführen; doch wollen wir uns jetzt mit den Nachweisen nicht aufhalten. Was die Bildung von zusammenhängenden Melodien betrifft, so können ihre Betonungen natürlich mehr als nur e i n e n Takt überspannen: allein die Takteinheit genügt, um auch den weitesten Aufbau verständlich zu machen. Wollte der Komponist die höhere Einheit jedesmal in der Schreibweise ausdrücken, so müßte er unaufhörlich mit dem Takt wechseln, ohne das geringste für die Übersicht gewonnen zu haben. Es wäre ein Unterfangen, als wollte ein Baumeister bauen, ohne Stein auf Stein zu legen.

Den Typus 9) finden wir im Parsifal reichlich vertreten durch das Motiv des Grals. Wagner liebte fast in allen seinen Werken die Klarheit und Ruhe dieses einfachen, urverständlichen Rhythmus. Wer die Beispiele dafür sammelt, hat leichte Arbeit. Die volkstümliche Wirkung der Musik Wagners strahlt gewiß auch von dem Licht dieses Rhythmus aus. Neben dem Gralmotiv sind es im Parsifal gelegentlich auch andere Motive, die sich auf den Typus 9) gründen. Kundrys Erzählung pflegt den Rhythmus des 10. Beispiels.

Wollten wir nun methodisch alle Formeln der vier Grundtakte entwickeln, so müßten wir Belege auch aus andern Werken außer Parsifal entlehnen; damit überschritten wir jedoch den gesteckten Raum. Zudem ist uns ja schon aus dem bisherig Gesagten bekannt: daß der Parsifal — unbeschadet seines rhythmischen Reichtums — seinen Charakter sehr wesentlich der Enthaltung von gewissen Rhythmen verdankt. Wir begnügen uns also, eine Reihe von Bildungen des $^4/_4$-, $^3/_4$- und $^6/_8$-Taktes aus dem Parsifal beizubringen.

11)

hat die zweite Hälfte des Gralmotivs, die in Gurnemanz' Erzählung und in der Verwandlungsmusik des ersten Aktes durchgeführt wird.  findet sich nur gelegentlich (z. B. III, S. 34, 194);  , durch Zeitmaß, Unterteilung

oder andere Mittel unterscheidbar von ♩ ♫ (Typus 4) ist ebenfalls selten (I, S. 87 ff: „Der fand, als er die Burg dort baute").

12)

Den Unterschied von Typus 1) müssen auch hier andere Mittel bewirken, deren es ja genug gibt. Den mühseligen, schleppenden Charakter dieses Rhythmus findet man im Vorspiel zum dritten Akt ausgeprägt; von den Parallelstellen sei die Verwandlungsmusik des dritten Aktes hervorgehoben (besonders III, 114/147).

13)

erinnert uns an die musikalische Schilderung Klingsors. Der Zusammenhang hebt sowohl das Eckige des punktierten Rhythmus, als den Ingrimm der oftmaligen Wiederholung heraus. Über den $^4/_4$-Takt der Figur ist kein Zweifel möglich, ebensowenig hinsichtlich des zweitaktigen Aufbaus, der nun freilich die Betonung etwas ändert, sofern im ersten Takt jedesmal der Nebenton auf dem dritten Viertel zu einem neuen Hauptton wird.

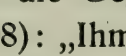
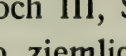
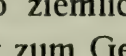
Sehr wichtig, und zwar nicht bloß im Parsifal, ist

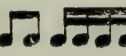
14)

Der schmerzliche Abstieg in der Abendmahlmelodie trägt diesen Rhythmus. Auch hier wolle man beachten, wie das zweite Halbe, weil es von einem einzigen Ton aufgesogen wird, dem in drei Tönen ausgeschütteten ersten Halben kaum mehr sich unterordnet, sondern den Hauptton zu nehmen scheint.

15)

Im zweiten Akt fleht so Kundry: Nun such' ich ihn von Welt zu Welt. (Das Motiv entspricht dort der Achtelbewegung in der Heilandsklage.) Siehe auch die Begleitung der Wechselchöre des 3. Aktes. Unterteilungen oder lang-

sames Zeitmaß leihen dem Rhythmus etwas Sehnsüchtig-Eindringliches. Verwandt ist die Gegenstimme  des Horns an der Stelle (I, 108): „Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht." Vergleiche noch III, S. 47/49  und  Damit stimmt so ziemlich überein der schöne Rhythmus, den die Begleitung zum Gesang der Ritter an der Stelle: „Der Labung darf er nah'n, enthält. Ebenso I, S. 211 (in Achteln) in der Verwandlungsmusik die Figur der 1. und 2. Violinen.

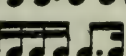
16) 

ist ein Typus aus dem Vorspiel des dritten Aktes. Die $^4/_4$ sind nicht zu verkennen. Fortgesetzte Unterteilung steigert die Bewegung, verhindert jedoch zugleich das Zustandekommen eines Gegentons gegenüber dem ersten punktierten Viertel. Man kann aus diesem Beispiel ersehen, wie mächtig der Betonung die Zeitdauer verbündet ist, und welche Unruhe die mancherlei Nebentöne verursachen, die sich mit der Unterteilung einstellen.

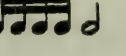
17)

prägt sich III, S. 177 aus, wenn Amfortas betet: — „das Gift ersterbe; das es zernagt, erstarre das Herz". Anders wirkt der Wechsel punktierter Achtel mit Achteln oder mit Sechzehnteln, wie zu ersehen ist aus

18)

19) 

Es sind die hastenden, überstürzten Tonfolgen, in denen sich (I, S. 45 ff.) Kundrys unselig-vergebliches Abmühen kundtut. In der Fassung

20) 

(I, S. 66) gewahren wir wieder eine Umbildung nach der Seite hin, daß der Nebenton dem Hauptton mehr oder weniger selbständig entgegentritt (vergleiche Typus 14).

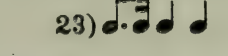
Unter den Bildungen des $^3/_4$-Taktes haben wir zunächst zu erwähnen

21)

das als Verkürzung von Typus 11), d. h. der zweiten Hälfte des Gralmotivs im Karfreitagszauber zu edler Bedeutung gelangt: der Unterschied zwischen dem Feierlichen der Vierteilung, dem Natürlichen der Dreiteilung ist nicht zu verkennen.

22)

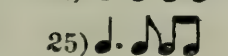
Es kann nicht zufällig sein, daß das Parsifalmotiv ursprünglich dreiteilig ist. Der Typus 22) stellt einen wichtigen Teil des Parsifalmotivs vor.

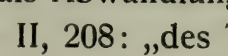
23) 

erkennen wir als Bestandteil der Melodie des Karfreitagszaubers.

Von andern Formen des $^3/_4$-Taktes merken wir nur noch an:

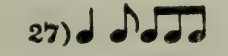
24)

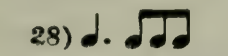
25) 

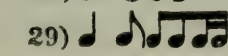
Man sollte vermuten, derartige Typen fänden sich häufig. Sie sind aber im Parsifal selten. 24) in der untern Gegenstimme II, 316 ff. 25) als Abwandlung von 13) in II, 323/324.  ist vertreten II, 208: „des Trostes Süße".

Der $^6/_8$- (oder $^6/_4$-) Takt bietet eine ziemlich große Auswahl schlichter Typen, aus denen seine Grundbetonung deutlich hervorgeht. Kundrys Erzählung im zweiten Akt, und was mit ihr zusammenhängt, enthält hauptsächlich folgende Typen:

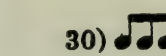
26)

27) 

28) 

29) 

29) kommt auch in der Fassung oder als vor. Aus dem Glaubensthema, das hierher gehört, wiewohl es im $^{6}/_{4}$-Takt notiert ist, heben wir die bekannte Folge

30) 

heraus: sie neigt zur Befreiung des Nebentones, der wir schon öfters nachspürten. Sorgfältig aber sind aus allen bisherigen Typen solche ausgeschieden, die einem unbetonten Taktteil die volle Würde der Betonung geben.

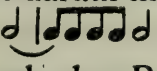
IV. Die Synkope.

Synkopieren heißt zusammenschlagen, zertrümmern. Der griechische Wortsinn braucht nur etwas gelindert zu werden, um noch heute die Bildungen einer Jahrtausende späteren Kunst zu erklären. Die Synkope bedeutet für uns: Störung des Taktes. Was stört den Takt? Das Betonen des unbetonten und ebensowohl das Unbetontlassen des betonten Taktteils.

Für eine methodische Untersuchung sind hierdurch zwei umfangreiche Gebiete abgegrenzt. Denn innerhalb jedes einzelnen sind wiederum verschiedene Möglichkeiten auseinanderzuhalten. Es kommt nämlich darauf an, welche Stelle und welche Betonung der vorhergehende, welche Stelle und welche Betonung der folgende Ton einnehme.

Vorher			Nachher		
Stelle		**Betonung**	**Stelle**		**Betonung**
Betont		—	Betont		—
Unbetont		Unbetont	Unbetont		Unbetont
Unbetont	S	Betont	Unbetont	S	Betont
Betont		—	Unbetont		Unbetont
Betont		—	Unbetont	S	Betont
Unbetont		Unbetont	Betont		—
Unbetont		Unbetont	Unbetont	S	Betont
Unbetont	S	Betont	Betont		—
Unbetont	S	Betont	Unbetont		Unbetont

Ein Ton, welcher der Störung an betonter Taktstelle vorhergeht oder nachfolgt, ist immer betont: es gibt nach unserer Ansicht kein Mittel, einen auf betonte Stelle neueintretenden Ton vollständig zu entkräften — es wäre denn der Fall, daß der Komponist den Takt nachlässig oder irrtümlich aufgezeichnet hätte. Notwendige und natürliche Wirkungen kann niemand umgehen. Könnte ein betont einfallender Ton wirklich betonungslos bleiben, so erhielten wir je 16 Fälle, statt der 9. Das dreimal in jeder Reihe befindliche S bedeutet: Synkope. Sie kann also vor oder nach einer Synkope nur die Form annehmen, welche Unbetontes betont. Mit andern Worten: wenn zwei oder drei Störungen einander folgen, so müssen eine oder zwei Synkopen der Formel zugehören, welche Unbetontes betont. Oder, noch einfacher ausgedrückt: jene Synkope, welche das Betonte unbetont sein läßt, kann nur für sich, einzeln stehen, und hat, wenn sie andere Synkopen zu Nachbarn bekommt, jedenfalls solche um sich, welche Unbetontes betonen.

Schon hieraus erhellt, daß jene Störung, welche Unbetontes betont, häufiger und wichtiger sei, als die andere. Nennen wir sie also die eigentliche Synkope; die andere uneigentliche. Wenn sich ein unbetonter Taktteil die Herrschaft anmaßt, so wird dies nicht ohne Kampf abgehen: das unerwartet Betonte gerät irgendwo, bald mit der vorigen, bald mit der späteren Betonung, bald mit beiden in bedenkliche Nähe, in kämpfenden Streit: daher die eigentliche Synkope stets von einem Stoß, einem Zusammenprall begleitet ist. Anders verhält es sich bei der uneigentlichen Synkope: ist eine Betonung unbetont gelassen, gleichsam ein Herrscher entthront, so kann es vorkommen, daß die Umgebung gar keine Rücksicht darauf nimmt, so daß alles friedlich geschieht. In der Folge  wird das erste Achtel enttont; das zweite setzt nach der Regel unbetont ein, und gleich folgt das etwas betonte dritte. Der einzige Stoß, den der Hörer empfindet, wäre ein leichter Schlag getäuschter Erwartung, da der neue Taktanfang keinen neuen Ton bringt. Im Grunde

ist dies aber kaum noch als Stoß zu fühlen. Je nach den beiderlei Richtungen und Grenzfällen, welche die beiderlei Synkopen annehmen, können wir also die eine, eigentliche etwa auch die zusammenprallende, kämpfende, die uneigentliche aber die leidende, schweigende Synkope nennen.

Fürchte der Leser nicht, daß ich weiterhin die Synkope streng methodisch abhandle; nur die Grundlinien mußten gezogen werden. Die Beispiele aus dem Parsifal folgen in einer Reihe, welche die uneigentliche Synkope zuletzt berücksichtigt; unser Grundplan soll nicht durch Belege erschöpft werden. Nur was mit unserer bisher und auch hier festgehaltenen „ungleichen Zeitdauer" der Taktwerte zusammenhängt, möge noch vorgetragen sein. Wenn wir auf dynamische Unterscheidungen zunächst ganz und gar verzichten, so können wir rein für sich nur die uneigentliche Synkope herausstellen. Die eigentliche muß immer von der uneigentlichen gefolgt sein, solange ungleiche Zeitdauer allein synkopiert. Setzen wir z. B. ♩ 𝅗𝅥 ♩, so wird die Herrschaft des 𝅗𝅥 erst in dem Augenblick völlig klar, da sie das dritte Viertel an sich reißt. Durch Unbetontlassen dieses betont erwarteten dritten Viertels — also durch uneigentliche Synkopierung — tritt das Betontwerden des unbetonten zweiten Viertels — also die eigentliche Synkope — erst recht zutage. Wollte man kleinlich und buchstabenstreng sein, so wäre zu bemerken, daß der Zusammenstoß zwischen ♩ und 𝅗𝅥 gar nicht erfolge, weil man erst im Zeitpunkt des dritten Viertels die verlängerte Dauer, damit die angemaßte Herrschaft des Halben wahrnehmen könne. Die musikalische Wirklichkeit hat mehrere Mittel, den Zusammenprall trotzdem anzudeuten. Wir werden sie kennen lernen.

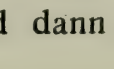
So reich die Möglichkeiten schlichter Betonung sind: das rechte Leben erhält die Musik doch erst durch den Kampf der Betonungen, als welchen man die Synkope zu werten hat. Ohne Synkope gleicht der Rhythmus einem Wanderer, der immer geradeaus ungestört seinen Weg fortgehen kann: die Synkope durchkreuzt seinen Pfad, bietet sich ihm wie

ein Abenteuer dar, das er bestehen muß, bis er in den ebenen Weg wieder einlenkt. Oder ein anderes Bild: im Gewebe des Rhythmus enthält der Rahmen: Betont—Unbetont, Betont—Unbetont—Unbetont den Zettel, wogegen der Einschlag der Synkope auch dem Unbetonten Betonung verschafft, das Betonte der Betonung beraubt. Wenn die Tonfolge nur immer die Forderungen der Urtatsachen bewilligte, dann hätten wir wohl einen Takt, aber keinen Rhythmus. Der Takt muß sich im Kampf, in Störung behaupten: so entsteht Rhythmus.

Weitaus in den meisten Fällen hat die Synkope als vorübergehende Unterbrechung des ebenen Taktes zwei klare Grenzen: den Stoß des Anfangs und den Stoß des Schlusses. Einer von beiden kann fehlen. Gleich das Vorspiel enthält Synkopen ohne Anstoß und Synkopen ohne Rückstoß: im Beginn der Abendmahlsmelodie, und am Ende ihrer verschwebenden Wiederholung.

Wir sahen, daß im $^3/_4$-Takt die dritte Stelle am gefährlichsten sei: sie macht sich am ehesten frei von der Herrschaft des Haupttones. Die Selbständigkeit des dritten Viertels hat nun im $^3/_4$-Takt keine Zeit mehr, sich im einzelnen Takt durch längere Dauer auszubreiten: sie greift also in den folgenden Takt hinüber und raubt ihm den Hauptton. So entsteht der Typus

31) usw.

Hierzu sei bemerkt: Nachdem sich in der Hauptsache die ganze vorhergehende Entwicklung (bis I, 138) im $^4/_4$-Takt vollzogen hat, läßt Wagner Parsifal im charakteristischen $^3/_4$-Takt auftreten, und zwar sofort mit Synkopen. Über den Charakter des ersten und etwa des nächsten Taktes läßt der stürmische Einsatz der Holzbläser keinen Zweifel, und außerdem hat ja, was den Ausschlag gibt, der Hauptton vom zweiten, jedenfalls dritten Takt (S. 139) an keinen Anhalt mehr. Bei der lange fortgesetzten Synkopierung könnte aber doch das Gefühl schwankend werden, einen Taktwechsel einschieben und dann statt  ruhig einteilen

|♩‿♩♩| usw. (Vergl. auch die Stelle III, 131.) Zugegeben, daß die Versuchung naheliegt, so wird ihr durch folgendes Merkmal der Synkope wirksam genug begegnet.

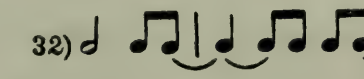
Da, wo nämlich die Betonung nicht regelmäßig eintritt, hat sie eine andere Eigenart, als wo sie regelrecht erfolgt. Synkopische Betonung schneidet ein, durchkreuzt; die andere geleitet, befriedigt. Betonung gegen den Takt beunruhigt durch Heftigkeit, Überraschung. Betonung mit dem Takt bestätigt eine Erwartung, bekräftigt den Wunsch der Urempfindung. Hieraus folgt, daß der Ton m i t dem Takt gerne wartet, um die Befriedigung desto vollkommener zu machen; daß aber der Ton g e g e n den Takt die Neigung hat, durch vorzeitiges (wenn auch nur kaum merklich vorzeitiges) Einsetzen zu stören. Von dieser Seite beleuchtet, gibt sich die formbildende Kraft der Synkope deutlich kund: sie verbindet, indem sie die Teile näher aneinander drängt und preßt, während die schlichte Betonung trennt, indem sie die Fuge zwischen Takt und Takt jedesmal hervortreten läßt oder erbreitert: ohne alle Synkope müßten solche Fugen Risse werden und das Ganze zerteilen, zerpflücken. Der rechtzeitige ‚Einschnitt' der Synkope, die in den Takt ‚schneidet', gewährleistet in Wahrheit den Zusammenhalt der Takte.

Daß der schlichte, ebene Takt trennt, die Synkope aber verbindet, gibt auch der häufige Bindebogen zu verstehen; er ist zwar durchaus nicht das hauptsächliche, aber doch ein häufiges Anzeichen der Synkopierung.

Der verfrühte Eintritt des dritten Viertels ist also das eigentliche, aus der Zeitdauer genommene Mittel, die Synkopierung zu verdeutlichen. Man versuche nun, im ersten oder zweiten Takt (von I, S. 139) Taktwechsel $^2/_4$, dann $^3/_4$ anzunehmen und statt ♩|♩‿♩ zu betonen: |♩‿♩♩| — wie trocken, wie lahm kämen die Takte heraus! Wir fügen noch die Bemerkung hinzu, daß das Niedersinken des Schwanes (S. 143) unübertrefflich durch den synkopischen Rhythmus in

seiner unbestimmten, unberechenbaren Flatterbewegung charakterisiert ist (bald auf das zweite, bald aufs dritte Viertel fällt der Ton). Und den Unterschied der Synkope vom regelrechten Ton veranschaulichen die Rufe der Knappen und Ritter. Das „Strafe den Frevler" ist bezeichnenderweise nicht synkopiert.

Dem gleichen Zusammenhang entnehmen wir noch den Typus einer doppelten Synkopierung durch untergeteilte Notenwerte:

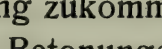
32)  etc.

Wenn im $^3/_4$-Takt die Synkope schon ins zweite Viertel schneidet, dann genügt der einzelne Taktumfang, den gewünschten Eindruck hervorzubringen; wir bekommen so die Typen:

33)

34)

welche bei Wagner und insbesondere im Parsifal eine hervorragende Rolle spielen. Dadurch, daß der zweite Zeitteil dem dritten seine Herrschaft aufzwingt, macht er die Herrschaft zugleich dem ersten Zeitteil streitig. So unleidlich es wäre, dieses Verhältnis durch grobes Hervorkehren der Betonung aufzudringen, so wird doch der Vortragende im rechten Bewußtsein der Sachlage unwillkürlich dem oder einige Bedeutung zukommen lassen. Durch äußere Zeichen sind solch feine Betonungen gar nicht einzufangen. Man denkt unwillkürlich an den Hauch solcher Betonung, wenn man erwägt, wie sinnig der Franzose Ausdruck des Vortrags mit accent bezeichnet.

Der Rhythmus 33) findet sich im Parsifal am Schluß des Themas, das dem Helden gilt, und zwar in der Form  , die treffend den Übergang zum nachdenklichen Ernste malt. Denn vorher gingen Punktierungen mit dem Takt, welche der kräftigen, unmittelbaren Beweglichkeit des

Naturkindes entsprechen. Die Synkope ist dagegen dem Ausdruck einer mittelbaren, nach Überlegenheit suchenden Kraft günstig. Bezeichnenderweise fehlt ♩ ♩. ♪ (im Orchester) dem Abschnitt „Des Haines Tiere". Zu ausgeführter Bedeutung gelangt die Form ♩ ♩. ♪ im Karfreitagszauber; sowohl der Grundmelodie als den abgeleiteten Bildungen S. 108/109 („Doch sah ich nie so mild und zart") steht die freundlich gemessene Bewegung des Rhythmus aufs beste an.

Den Typus 34) erkennen wir ebenfalls im dritten Akt an verschiedenen Stellen: bei der Fußwaschung (S. 86), als Kundry zu Parsifal aufblickt. Ähnlich S. 92, beidemal das erste Viertel herübergebunden ♩‿♩ Nirgends im Parsifal die zermalmende Wucht, die ♩ ♩ erreichen kann. Abgeschwächt wird die Wirkung der Synkope ♩ ♩ nicht bloß durch Bindung, sondern auch durch Gliederung des ersten Viertels; man vergleiche

35) ♪♪ ♩

36) ♪. 𝅘𝅥𝅯 ♩

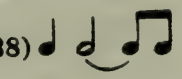
Gerade weil die Unterteilung und Punktierung den Hauptton lockert, wird der synkopische Stoß weniger hart. Für 35) verweisen wir wieder auf die Karfreitagsweise. Im ersten Akt sind Gurnemanz' Fragen: Wo bist du her? — Wer ist dein Vater? — Das weißt du alles nicht? von 36) begleitet (=Parsifalmotiv).

Ein schönes Beispiel für den Wechsel der Synkopierung bietet I, S. 164: Wirst deiner Sündentat du inne? Ähnlich III, S. 98/99.

Im $^4/_4$-Takt rafft gerne das zweite Viertel, sich zum Halben erweiternd, die Herrschaft an sich:

37) ♩ ♩ ♩

finden wir im Herzeleide-Motiv (zuerst I, 171). Ebendort bietet gleich der zweite Takt die Variante:

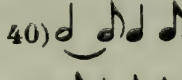
38) 

mit herübergebundenem ersten Viertel. Weitere Beispiele zu 37): Zweites Vorspiel, S. 11; III, 35, 71, 203. Zu 38): I, 327; II, 247 (Entflieh dem Wahn); III, 22 ff.

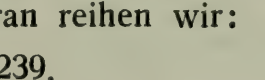
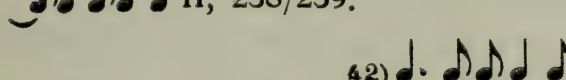
39)

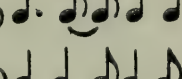
Diese Form nimmt der Anfang des zerdehnten Parsifalmotivs an, im 2. Akt zu Beginn der zweiten Szene sowie an mehreren Stellen des 3. Aktes (auch S. 11 und 79). Das verwandte ist selten (II, 336; III, 75, 103).

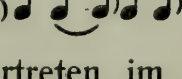
Die folgenden Typen:

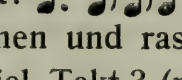
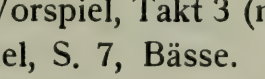
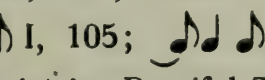
40) 

41)

sind verwertet im zweiten Akt, als Parsifal jäh an seine Mutter erinnert wird: Wo war ich? Mutter! Süße, holde Mutter! (S. 205 ff) — siehe auch I, 104, III, 61 — und bei den Worten: Ha, was alles vergaß ich wohl noch! (S. 210, oben); ohne herübergebundenes erstes Achtel III, 10, in der Hornstimme. Hieran reihen wir:  II, 10 und  II, 238/239.

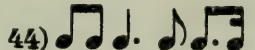
42) 

43) 

Jener Typus ist vertreten im zweiten Akt S. 218/19, 238/39, 253/54; im dritten S. 175. Man beachte den andersartigen Eindruck, den die aufgehobene Bindung der mittleren Achtel hervorbringt:  , und außerdem den Unterschied des langsamen und raschen Zeitmaßes in den Beispielen: drittes Vorspiel, Takt 3 (mit vielen Parallelstellen) und zweites Vorspiel, S. 7, Bässe. Abgeleitet erscheint die Form  I, 105;  II, 27.

Ebenso wichtig ist im Parsifal Typus 43). Er bestimmt den Eindruck des Herzeleide-Themas mit (I, 171); ferner des

Motivs, das im zweiten Akt Kundrys sehnsüchtiges Suchen begleitet (II, 268/69). Ruhiger waltet er in Gurnemanz' Grußworten III, 62, und in Parsifals Segensgruß an Kundry „Auch deine Träne" (III, 131). „Die ‚Sehnsucht' nach dem verwandten Quelle" gebiert noch einmal denselben Rhythmus III, S. 202. (Vergl. den Abschnitt über die Variation.) Herübergebundenes erstes Achtel verschärft das Einschneidende: siehe zweites Vorspiel, S. 6, drittes S. 1 (und Parallelstellen), oder II, 41. Daß die Weise des Abendmahls in den ersten Takten auf demselben Rhythmus beruht, bedarf kaum der Erinnerung.

44) 

45)

Beide Folgen gehören dem Torenmotiv an, wie es im 3. Akt (Vorspiel) gefaßt ist. Jener Spruch des ersten Aktes, der den reinen Toren verheißt, war so synkopenfrei wie möglich: erwartungsvolle Ruhe! Nun, da die Zukunft erfüllt wird, brechen diese kampfesfrohen Synkopen hervor.

46)

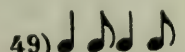
sei angeführt, obwohl es nur II, 267 kommt; das verwandte II, 278. So nahe derlei Bildungen zu liegen scheinen, so selten werden sie angewendet.

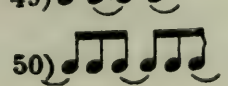
Aus den Synkopierungen des $^6/_8$- ($^6/_4$-) Taktes wählen wir hier die bekannten Rhythmen des Glaubensthemas aus (eigentlich in Vierteln zu notieren):

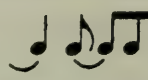
47)

48)

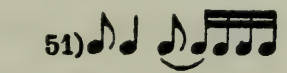
Außerdem die Formen:

49) 

50) 

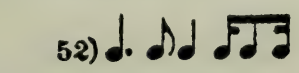
welche zusammen mit  einen beträchtlichen Teil der Erzählung Kundrys im 2. Akt begleiten.

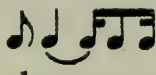
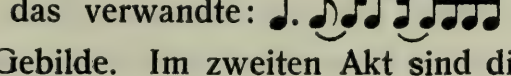
Die nächsten Beispiele sollen dartun, wie sich Unterteilung und Synkopierung zueinander verhalten. Wenn wir den Dreitakt in 6 Achteln, den Viertakt in 8 Achteln denken, hat die Synkope Gelegenheit, ihr Netz künstlich und mannigfaltig über den Takt zu spinnen. Je kleiner die untergeteilten Notenwerte, desto mehr Unruhe bringt ihre Synkopierung.

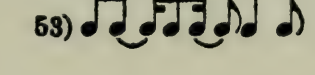
51) 

Im gleichen Takt ($^3/_4$) wird hier zweimal synkopiert; wenn man den weggenommenen Anfang des letzten untergeteilten Viertels hinzurechnet, dreimal. Die Form entspricht der Aufregung, in der Parsifal Kundry von sich wegstößt (II, 315).

Aus den mancherlei Bildungen des Viertaktes wählen wir zunächst etwas Einfacheres:

52) 

Hier (II, 33) verläuft alles normal bis zum letzten Viertel, innerhalb dessen synkopiert wird. Durch den Zusammenprall des Sechzehntels und Achtels bekommt der Anfang des letzten Viertels noch außerdem eine auffällige Betonung: Fall der Doppelsynkope, die wir schon einmal aus Anlaß der Stelle, da Parsifal im 1. Akt auftritt, erwähnt haben (Beispiel 32). Entlastet wird das letzte Viertel II, 249 ff. durch die Bindung  Im Vorspiel zum dritten Akt (S. 2/3) findet sich das verwandte:  und noch verwickeltere Gebilde. Im zweiten Akt sind die Seiten 249 bis 254 reich an Synkopen, die sich auf untergeteilten Notenwerten einnisten. Gegen Schluß des Vorspiels finden wir einen scharf durchschnittenen Takt:

53) 

Nach dem Hauptton sind sowohl Achtel als Sechzehntel nichts als synkopiert, auch die Anfänge aller drei übrigen Viertel lahmgelegt.

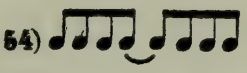
Dadurch, daß dem Tondichter freisteht, in jedem Takte außer den Noten des Nenners die benachbarten größeren und kleineren Werte einzuführen, hat er auch die Freiheit, überall die Synkope eingreifen und angreifen zu lassen. Ihre Wirkung bestimmt sich von zwei Seiten her, welche die Unterteilung immer, auch im schlichtgeführten Takt, an sich hat: fürs erste beachtet man die Unterteilung als ein Sondergebilde, das innerhalb des Taktes sein Dasein lebt, und zwar wie ein Verein innerhalb des Staates, die Gesetzlichkeit des Ganzen gleichsam nachahmend. Stehen vier Sechzehntel irgendwo im $^4/_4$-Takt, so regelt sich ihre Betonung genau wie bei den vier Vierteln; und von dieser Regel empfangen die Ausnahmen der Synkopen ihr gesetzliches Recht wie innerhalb der vier Viertel eines Taktganzen. In Beispiel 52) ist das letzte Viertel, für sich angesehen, dem Beispiel 37) gleichzustellen.

Aber die höhere Einheit des Taktes wacht über allen Sondergebilden, so daß deren Stelle, ob sie Betont oder Unbetont trifft, den letzten Eindruck wesentlich mitbestimmt. Sechzehntel, die im $^4/_4$-Takt das zweite oder vierte Viertel ausmachen, wirken anders, als Sechzehntel, die an erster und dritter Statt stehen. Unsere Beispiele 51) bis 53) und was wir sonst gesammelt haben, ohne es hier mitteilen zu können, bestätigen, daß Wagner gerade im Parsifal dazu neigt, unbetonte Taktteile noch mehr als betonte der Synkope preiszugeben.

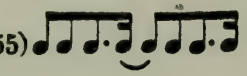
Je leiser der Ton ist, den die Synkope dem vorhergehenden anschließt, desto feiner bleibt ihre Wirkung; je wichtiger der Ton ist, den die Synkope fesselt, desto sicherer stört oder zerstört sie. Außerdem: je wichtiger die Betonungen sind, die sich neben der Synkope behaupten, desto eher wird der Eindruck des freudigen Kampfes gewahrt; je mehr Betonungen weichen, desto müder und mühseliger wird

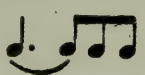
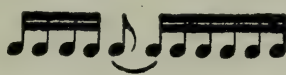
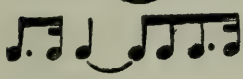
der Kampf. Er erlahmt, wenn die uneigentliche Synkope ohne jede Umgebung des Kampfes ihre leidende Stille eintreten läßt.

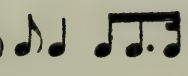
In den Durchführungen des Gralthemas kehrt oft diese Figur wieder:

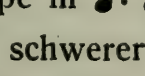
54) 

Nur der Nebenton, der aufs fünfte Achtel fiele, wird gebunden. Die Klarheit der andern Achtel hilft mit, daß die synkopische Wirkung ganz unscheinbar ist. Um weniges lebhafter II, 223:

55) 

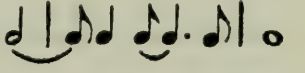
Noch einige Belege für das Verschwinden des Nebentons: I, 194; I, 118; III, 136;  II, 193;  II, 180/181;  III, 11.

56) 

ist I, 152 der Rhythmus des Vogelgesangs, der vorher an den Stellen des Waldzaubers in $^6/_4$ ausgeschrieben ist. Dadurch, daß der Anfang des unbetonten zweiten Viertels gebunden ist, entsteht eine ebenso zarte wie flüchtige Synkopierung: denn das unbetonte zweite Viertel hätte nur wegen der eingeleiteten Achtelbewegung, als Beginn des zweiten Achtelpaares, Ton gehabt. Ebenso sanft wirkt die Synkope in  III, 109. Ferner betrachten wir einige Fälle schwerer Störung, hervorgerufen durch gefesselten Hauptton des ganzen Taktes. Mehrfach hatten wir im Vorhergegangenen Gelegenheit, auf den Unterschied hinzuweisen, der zwischen Typen ohne und mit herübergebundenem Hauptwert besteht. Es ist leicht einzusehen, daß der Takt, der seinen Anfang verschweigt oder

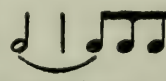
schweigend kundtut, die Hauptstütze seines Haltes verloren geben muß. Eine stattliche Menge von Beispielen bietet sich dar, wenn man nach unterdrücktem Taktbeginn sucht.

Hier nur je eines aus jedem Akt:

57) 

58)

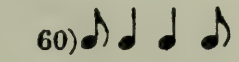
59)

57) stellt den Schluß der Abendmahl-Melodie dar; in der Wiederholung ist das letzte Achtel so gewendet (wegen des vorausgehenden Sforzatos). Wer fühlt in dem synkopierten Takte, der weder Haupt- noch Nebenton hat, nicht das demütige Weh heraus, das ihn durchzieht? Wie schön schließt die ganze Note des Schlußtaktes, unmittelbar nach dem Stoß des Achtels oder des Sechzehntels, die Melodie ab! Wodurch unterscheidet sich nun aber dieses Beispiel etwa vom vorigen Takt der Melodie, der  enthält? In letzterem ist eine schweigende Synkope ohne benachbarte Synkope. Es ist besonders schlimm, wenn der Vortrag über das erste Achtel, namentlich wenn es harmonisch umgedeutet ist, sorglos hinweggeht und verfrüht mit dem zweiten einsetzt; wogegen es in Beispiel 57) nicht bloß erlaubt, sondern geboten ist, das synkopierte Viertel unmerklich vorzudrängen.

Dem 58.) Beispiel (II, 58) merkt man das Krampfartige des Wehschreis der Kundry an. 59) ist der Rhythmus (III, 80) des Themas nach den Worten: „Die heilge Quelle selbst erquicke unsres Pilgers Bad.“ „Gesegnet sei, du Reiner, durch das Reine“, singt Gurnemanz bald darauf in dieser Tonweise. Die eigentümlich bebende Ergriffenheit der schweigenden Synkope wird keinem entgehen. Der dritte

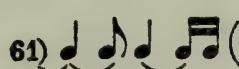
Akt ist ausnehmend reich bedacht mit enttonten (schweigend synkopierten) Haupttönen des Taktes.

Als Werk des Friedens, der Ergebung und Demut liebt der Parsifal die Synkopen, denen hernach Betonungen weichen. Herausfordernde, kampfesfreudig fortgesetzte Synkopierung nach Art von

60) 

(am Schluß des zweiten Aktes, II, 317) ist im ganzen sehr maßvoll angewendet. Man bekommt nur wenige Beispiele für Synkopen nach Art der ersten Takte (nach dem Vorspiel) im Lohengrin, die dort unendlich oft wiederkehren: ein Beweis der Läuterung, Verfeinerung, Verklärung, die Wagners Rhythmik bis zum Parsifal durchgemacht und erreicht hat. Welcher Unterschied zwischen jenen Lohengrinsynkopen und Parsifalstellen, wie II, 282, III, 23, III, 203!

Die Vorliebe fürs Zerfließende, Verschwebende ist schon durch das Beispiel 57) gekennzeichnet. Wir fügen noch eins aus dem reichhaltigen dritten Akt an:

61) 

III, 118. Vergleiche Stellen wie III, 38/39. Das Zerlösen des Taktes ist in solchen Fällen so weit vorgeschritten, daß ein offener Kampf aufhört; die Betonungsreihe wankt gleichsam mürbe und müd. Und doch — zu welch eindringlich sprechenden Wirkungen bringt es eine derartige Synkopierung!

V. Die Pause.

Wenn die Folgen Betont—Unbetont, Betont—Unbetont —Unbetont nicht den ganzen Rhythmus beherrschten, so wäre es gleichgültig, an welcher Stelle im Takt eine Pause einträte. Dies ist aber so wenig der Fall, daß vielmehr alles darauf ankommt, ob die Unterbrechung des Tönens an betonter oder an unbetonter Statt erfolge. Im Anschluß an

das Vorhergegangene untersuchen wir zuerst die Wirkungen der Pause in den Fällen, da wir einen betonten Ton erwarten. Hier stehen zwei Möglichkeiten offen. Entweder gibt sich der folgende Einsatz als Synkope zu erkennen: dann verstärkt die Pause den Eindruck der Synkope, — wie der Blitz den des Donners. Oder das, was folgt, nimmt geregelten Fortgang, indem sich der erste Einsatz wirklich als unbetont herausstellt: dann wirkt die Pause nach Art der schweigenden Synkope, gleichsam wie ein Wetterleuchten.

Dafür, daß die Pause einer Synkope wirksam vorhergeht, bietet besonders der zweite Akt des Parsifal eine große Fülle von Beispielen. Wir geben nur die wichtigsten Takteinteilungen, die durch synkopenverstärkende Pause entstehen.

Der im Beispiel 33) angeführte Typus ♩ ♩. ♪ wird energischer synkopiert in der Form:

62) 𝄽 ♩. ♪

In dieser Weise gewinnt das Torenmotiv im zweiten Akt bei Parsifals Erscheinen und Klingsors Hohn (S. 69) eigentümlich reges Leben.

63) 𝄽 𝅗𝅥

Welche Kraft und Heftigkeit liegt im Aufschlagen des zweiten Viertels, das vollends den ganzen Takt fortdauert! Man vergleiche Beispiele wie II, 294 und 315; auch I, 161 (143).

Am reichsten ist der $^4/_4$-Takt. Die Form:

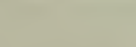
64) 𝄽 𝅗𝅥 ♩

kommt z. B. II, 24, 41, 224, 247 usw. Zu herrlicher Breite gedehnt III, 194. Eine Nebenform 𝄽 𝅗𝅥 ♪ findet sich II, 29, 44 ff, 260. Eine andere: 𝄽 ♩ ♪ ♩ II, 292. Eine dritte: 𝄽 𝅗𝅥 ♫ III, 137.

65) 𝄽 ♩.

Hier ist der Einsatz, wie es die längere Fortdauer bewirkt, weniger heftig, mehr wuchtig als bei 63), im $^3/_4$-Takt. Vergleiche den Schluß des zweiten Aktes, wo der letzte Takt die abgerissene Form annimmt. In II, 26 wird der nächste Takt eng verbunden. Durch den ungestümen Fortgang von Sechzehnteln erhält der Schlag aufs zweite Viertel wieder heftigeren Ton in II, 324, beim letzten Hervortreten Klingsors: Halt da! Stockend wirkt im Gebet des Amfortas, III, 176.

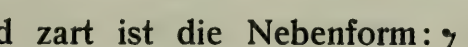
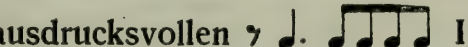
Häufig ist auch der Rhythmus:

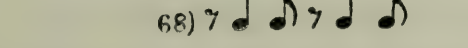
66) 

Im dritten Akt (S. 21, 71, 85, 131) dient er als Merkmal der Zurückhaltung und einer gewissen feierlichen Müdigkeit (der matte Flug des Schwanes: I, 161). Aber auch die Zuckungen des übermüden Amfortas bei seiner letzten Ekstase (III, 185) werden in diesem Rhythmus angegeben.

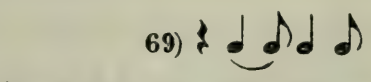
Wenn sich der Ausgleich der Synkope rasch vollzieht, bleibt mehr der Eindruck des freiwillig Zögernden, als des starr oder krampfartig Zurückgehaltenen.

67)

drückt II, 247/48 die verführerische, halbbewußte Scheu Kundrys aus; vordringlicher wirkt dann die Stelle II, 257. Ausnehmend zart ist die Nebenform:  III, 46. Dem ausdrucksvollen  I, S. 30/31 werden wir im Abschnitt über rhythmische Variation nochmals begegnen.

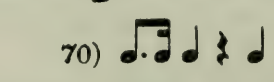
68) 

Die Wiederholung der Synkope macht die Wirkung viel eindringlicher als beim vorigen Beispiel. Der Durchführung des ersten Vorspiels entnommen, kehrt der Typus im ersten Akt (102, 273) wieder. Die Stelle im dritten Akt (45; ‚der Irrnis und der Leiden Pfade') erinnert an das dritte Vorspiel.

69) 

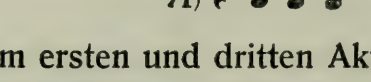
Der Rhythmus der Abendmahlsmelodie braucht nicht besonders besprochen zu werden; er ist im Zusammenhang sowohl der melodischen Linie als des allgemeinen musikalischen Geschehens klar verständlich, obwohl er, für sich herausgestellt, ähnlich wie etwa die Beispiele 62 bis 66, den Sinn der Pause nicht verraten kann.

Noch ein Beispiel aus dem dritten Akt (S. 30):

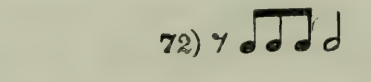
70) 

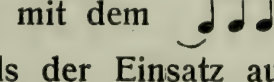
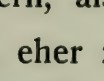
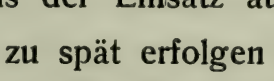
Die Pause an betonter Stelle macht hier sowohl das vorherige als das folgende Viertel zur stockenden Synkope.

Ganz anders wirkt der Einsatz nach der (betonten) Pause, wenn er sich gemäß der Regel Betont—Unbetont fortsetzt, also den nächsten Ton, den man erwartet, wirklich einhält.

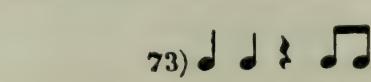
71) 

So erklingen im ersten und dritten Akt (III, 133) die Glocken aus der Ferne: auf Grund einer sehr zutreffenden Beobachtung! Das letztmalige Erschallen der Glocken führt aber durch wirkliches Betonen betonter Taktteile mitten in den Ernst der Lage (III, 143 ff).

72) 

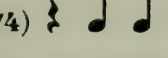
ist der rhythmische Typus eines Motivs im dritten Akt (S. 67 ff); verwandt mit dem  der Abendmahlsmelodie insofern, als der Einsatz auf  oder  ja nicht zu früh, eher zu spät erfolgen darf. Verwandt auch in der Wirkung einer schweigenden Synkope. Doch eben durch die Pause unterschieden, die in der Abendmahlsweise widersinnig wäre, nichtsdestoweniger manchmal in Aufführungen vorkommt!

Im zweiten Akt, S. 53, wird das Torenmotiv so gefaßt:

73) 

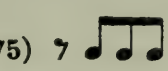
Im Gegensatz zu Beispiel 70) ist das letzte Viertel, weil es auf den nächsten Takt weist und in Achtel untergeteilt ist, nicht betont einzusetzen.

Zur Synkope neigend ersehen wir die Form:

74) 

in welche zu einem großen Teil der Gesang der Blumenmädchen gekleidet ist.

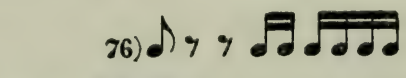
Dagegen ist ein weiteres Muster unsynkopierten Einsatzes, der dem in 71) entspricht.

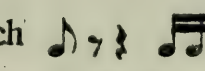
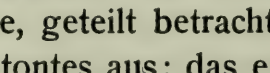
75) 

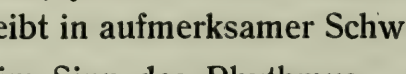
Siehe II, 160/61 und ff (auch II, 186). Der Unterschied zwischen betontem und unbetontem Einsatz nach der (betonten) Pause wird leider von Sängern wie Spielern gerne verwischt. Sie fürchten zu spät zu kommen, wo sie Ruhe beobachten und — beim unbetonten Einsatz — wirklich unmerklich später kommen dürfen, weil die Pause an betonter Stelle die Neigung hat, ihr Gewicht durch lange oder längere Dauer zu verstärken. Und sie haben selten die rechte Empfindung dafür, daß der synkopische Einsatz nach der Pause auf der andern Seite der Pause feind ist und ihre Herrschaftsdauer beeinträchtigt. In dem sehr zarten, aber bestimmt durchzuführenden Unterschiede des zu Spät, zu Früh eines unbetonten und betonten Einsatzes liegt ja, abgesehen von außerordentlich feiner Betonung, die kaum in die Dynamik gehört, das wirksamste Mittel, den Hörer m i t dem Erklingen des Tons über das Fehlen oder Vorhandensein der Synkopierung sofort zu verständigen.

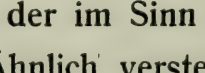
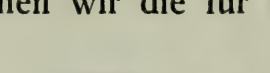
Von der Betrachtung der betonten Pause wenden wir uns nun der unbetonten Pause zu. Ihre Wirkung ist einheitlicher und einfacher: sie verstärkt den Eindruck des voraufgehenden Tones. Der folgende Ton wird selten synkopisch einsetzen. Wohlgemerkt, wir reden von genau notierbarer und notierter Pause, nicht vom Vortrag eines Stakkatos. Warum eine wirklich unbetonte Pause keine häufige syn-

kopische Nachwirkung hat, ist daraus zu verstehen, daß sie einfach ihre Wirkung an den vorhergehenden Ton abgibt: dieser selbst kann natürlich mannigfaltigen Wertes sein oder durch die Pause werden. Sehen wir zu:

76) 

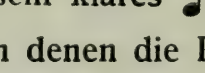
oder auch  kommt I, 146, beim Auftreten Parsifals, vor. Die Pause, geteilt betrachtet oder ungeteilt gehört, füllt etwas Unbetontes aus: das erste Achtel wird nicht dem Tone nach, jedoch in der Einbildungskraft verlängert; das Gehör bleibt in aufmerksamer Schwebe, bis zum nächsten Einsatz, der im Sinn des Rhythmus:  gedeutet wird. Ähnlich verstehen wir die für Kundry bezeichnende Figur:

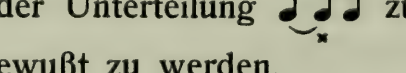
77) 

als ein sehr klares  Man könnte solche Beispiele, in denen die Pause den Punkt ersetzt, übrigens zum Verständnis dessen, was Synkope ist, heranziehen; freilich schlummert sie hier noch und zeigt kein rechtes Leben, da der Ton in der Unterteilung  zu gering ist, um bemerkt und bewußt zu werden.

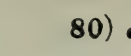
Als Beleg dafür, wie unbetonte Pause der Einbildungskraft den vorherigen Ton gewichtiger macht, geben wir

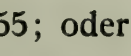
78)

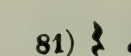
aus dem zweiten Akt, S. 35. Ähnlich erhält II, 57 bei:  das letzte tönende Achtel synkopische Neigung durch die Pause. Fälle, in denen die Synkope zweifelhaft ist, können durch folgende Pause entschieden werden. Oder verstärkt die folgende, unbetonte Pause das Synkopische des Tons (nach betonter Pause!), wie in den Takten I, 189:

79) 

Die Akkorde dieser Stelle haben Streicher und Bläser. Wo die Pauke ihren Pausen-Rhythmus angibt, tut sie es meist in ganz einfachen Folgen, z. B.

80) 

So III, 24; vergl. 255; oder  III, 33, usw. Die spannende Wirkung kommt daher, daß sich die betonten Werte außergewöhnlich scharf herausheben. Im allgemeinen genügt es, wenn die Pauke an betonter Stelle eingreift; ihre Synkopen müssen fürs äußerste aufgespart bleiben. Wie schmerzvoll wirkt schon die Stelle III, 117!

81) 

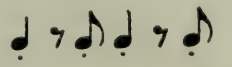
„Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen."

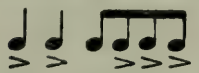
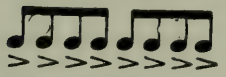
Unmittelbar aus der Wirkung unbetont stehender Pause ergibt sich auch die Entscheidung in der strittigen Frage: ob am Schluß eines Bindebogens der letzte Ton zu verkürzen sei? Er ist nicht zu verkürzen! Die genaue Schreibweise Wagners enthebt zwar in den meisten Fällen des Zweifels. Doch gibt es immer noch, sogar im Parsifal, Stellen, wie II, 43 ff, I, 211, in denen die alte Auffassung unangenehm fortwirken könnte. Die letzte, durch Bogen verbundene Note soll man nicht eigenmächtig ihrer Dauer berauben. Steht die letzte Note an unbetonter Stelle, so würde die Pause das Unbetonte zur Betonung hinwenden oder betont machen; ist die letzte Note betont, so muß ihr eher dreingegeben als abgenommen werden. Anders ist es, wenn Stakkato vorliegt.

Das Stakkato setzt sich, rhythmisch betrachtet, aus Ton (an betonter Stelle) und Pause (an unbetonter Stelle) zusammen. So pünktlich auch Wagners Aufzeichnung sein mochte (vergl. z. B. II, 6, 292), des Stakkato-Punktes konnte sie nicht entbehren, weil hier vollendete Genauigkeit der Vorschrift die Ausführung erst recht in Frage stellen müßte. Der Stakkato-Punkt kann nämlich, je nach dem Zusammenhang

und dem Wert der Note, vom äußersten Fall einer Tonverkürzung alle Stufen und Grade beraubter Tondauer andeuten. Charakteristisch ist nun bei Wagner, daß er den einzelnen Punkt tunlichst einschränkt (s. etwa I, 269, II, 53) und ihn fast nur da setzt, wo eine Mehrzahl von Tönen abgestoßen werden soll. Den rhythmischen Ausdruck gründet hier die wiederholte Pause, welche jedes Tones Anfang klar hervorhebt. Dadurch nähern sich die Betonungen, gleichen einander aus, und es kann eine Art der Synkopierung entstehen, die wir bis jetzt noch nicht kennen lernten, weil sie sich auf gleiche, nicht ungleiche Notenwerte stützt, also auf Melodik oder Dynamik hinausweist. Das Gegenteil fortgesetzten Stakkatos gleicher Notenwerte ist nämlich die Fortsetzung gleicher Notenwerte, die einander gebunden ablösen: das sogenannte Markato. Beides aber erreicht, gut ausgeprägt, synkopische Wirkung, weil es die Senkung vernichtet und nur die Hebung übrig läßt, sodaß jedesmal auch das Unbetonte betont wird.

Es gehört bei Wagner zu den feinsten Mitteln rhythmischer Variation, ein und dasselbe Motiv je nach Lage des Zusammenhangs mit oder ohne Stakkato zu geben. Im Parsifal ist am lehrreichsten das Motiv des Helden selbst. Die Belege zu sammeln möge dem Leser überlassen sein: er frage sich, ob in den Stellen III, S. 94, 136, 195 fortgesetztes Stakkato möglich wäre? Es würde gewiß der tiefen Verinnerlichung widerstreiten, die der Held im Drama durchgemacht hat! Für den Vortrag ziehen wir aus Wagners Unterscheidungen die Lehre, auch in raschem Zeitmaß, sobald der Stakkato-Punkt fehlt, möglichst viel Ton zu spinnen, möglichst geringe Pausen zu lassen. Wir weisen noch auf einige Abstufungen des Stakkato-Ausdrucks hin. Kräftig, zur Tätigkeit nach außen ermunternd oder ermuntert wirkt das Stakkato I, 36, III, 7; stockend I, 169; nachdenklich III, 26, als Gurnemanz über Parsifals Gebaren befremdet ist:

82) 

Wenige Takte nachher ausdrucksvoll gebunden! Scheu, verführerisch wirkt das Stakkato II, 211; lustig, ausgelassen II, 120 ff; 160 ff; erregt I, 146, 246; II, 304; III, 182 usf.; ebenso bei Kundry I, 45 ff, III, 18, beim Kampf gegen Klingsor I, 97 usw. Markato und Stakkato gehen ineinander über II, 191. Wie sehr Markato zur Synkope drängt, beweist im Vorspiel der erste Abschnitt des Glaubensthemas in den Bläsern. III, 144/45 sieht man, wie im Fortissimo fast jede Note Markato-Charakter bekommt. Schön ist die Stelle: Dem Heiltum baute er das Heiligtum (I, 115):  Beängstigend wirkt II, 281/82. Schauerlich II, 218/19 der Ausbruch vor: Amfortas! Die Wunde!  Unserer Beispielsammlung haben wir nur einzufügen:

83)

Diese Fassung hat sehr oft das sogenannte Speermotiv (I, 59 eine ziemlich unbemerkte Stelle; I, 127 eine Umkehrung!); wir halten daran fest, daß 83) von 72) unterschieden werde in Auffassung und Vortrag.

Beim Stakkato ist oft schwer zu entscheiden, ob die Pause trenne oder verbinde. Im Hinblick auf den allgemeinen musikalischen Zusammenhang darf wohl gesagt werden, daß der Pause zugleich etwas Trennendes wie Verbindendes eigne. Indem sie den sonst ungeteilten Fortgang des musikalischen Geschehens unterbricht und zerteilt, gelangt sie dazu, ihn als wichtiges Mittel zu gliedern, ähnlich wie dargesprochene Rede durch Pausen gegliedert wird, die der Atem des Redenden wie der Sinn der Worte gebieterisch verlangt. Nur von Ruhezeichen und Generalpausen gilt, daß sie unzweideutig trennen (vergleiche Vorspiel; dann I, 55; II, 13, 39 usw.).

VI. Die Triole.

Man versteht unter Triole eine Gruppe von drei Einheiten, welche eine Gruppe von zwei vertritt. Abgeleitet ist dieser Begriff von der Dreiteilung, deren Möglichkeit ebenso den $^3/_4$-, den $^6/_8$-Takt, wie die Anwendung der Triole gestattet. Gäbe es außer Zwei- und Dreiteilung noch andere, ebenso ursprüngliche Folgen, so wäre nicht einzusehen, warum wir nicht ebenso häufig etwa im $^5/_4$- oder $^5/_8$-Takt musikalisch denken und verstehen, oder warum wir nicht der Zwei- oder Vierteilung ebenso oft wie Triolen etwa Quintolen untermischen. Die Tatsache, daß neben dem Teiler 2 nur der Teiler 3 gleich beharrlich besteht, daß neben der Triole keine andere ungerade Gruppe auch nur im entferntesten aufkommen kann, liefert für das Vorhandensein der von uns aufgestellten Urtatsachen indirekte Beweise, die wohl triftig und schlagend sind.

Quintolen, Septimolen usw. kommen im Parsifal kaum bei den Erregungsfiguren vor. (II, 326/27 zwei Quintolen.) Wer nun glaubt, die Musik müsse um jeden Preis durch neue Mittel und Mischungen bereichert werden, möge einmal ausrechnen, wieviel mathematische Möglichkeiten der Wechsel und die Gleichzeitigkeit zwei- und dreigeteilter Werte gestattet. Vielleicht staunt er ebenso, wie der König, der den Erfinder des Schachspiels belohnen wollte. Obgleich die mathematischen Möglichkeiten sich nur zum kleinsten Teil als musikalische Möglichkeiten behaupten, reicht ihre verwertbare Anzahl vollkommen hin, die erfinderische Einbildungskraft der genialsten Köpfe zu beschäftigen.

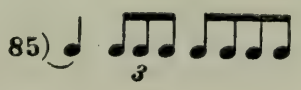
Ehe wir den Wechsel zwei- und dreigeteilter Gruppen beobachten, blicken wir auf die Takteinteilung zurück. Wir halten die rhythmischen Typen, welche den Takt in ungleiche Werte zerspalten, für die wichtigsten und ursprünglichen; getrauen uns auch, diese Ansicht geschichtlich zu bekräftigen. Kein anderes Mittel, einen mannigfaltigen Rhythmus hervorzubringen, ist so klar, einfach, un-

abhängig, wie die Zerteilung in ungleiche Notenwerte; die bisherigen Ausführungen behielten sie immer im Auge: nur wo gleichsam ein Fenster zu gelegentlicher Aussicht lockte (wie beim Markato), haben wir uns des Ausblicks erfreut.

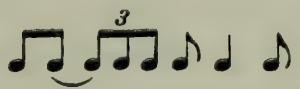
Die Triole belebt, erfrischt, erregt, wenn sie zweigeteilten Werten folgt; die umgekehrte Ordnung wirkt entgegengesetzt. Jener Fall ist häufiger als dieser, da überhaupt in der Musik der Übergang von Ruhe in Bewegung mannigfacher ausgebildet ist als der Übergang von Bewegung in Ruhe. Das Beispiel

84)

veranschaulicht die wachsende Erregung; siehe I, 90; II, 229, 283, 334. Auch bei Erregungsfiguren selbst räumt Wagner der Triole ihr Recht ein; es wäre nicht unnütz, geradteilige mit dreiteiligen zusammenzustellen (I, 80/81; II, 32; III, 75). Als Beispiel der Rückwendung diene die Stelle II, 301:

85) 

Die Übergänge von Ruhe in Bewegung, von Bewegung in Ruhe werden durch Bindung des betonten Zeitteils verfeinert. So im Begleitrhythmus des Amfortasmotivs, I, 37,38:

86) 

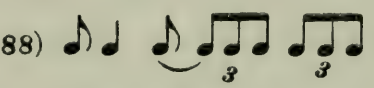
Oder — als Gegenbeispiel — in der Begleitung des genesenen Amfortas, III, 192:

87)

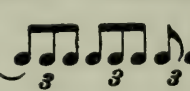
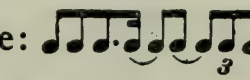
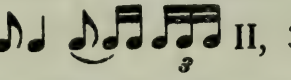
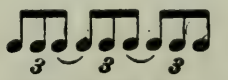
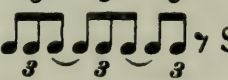
Zur Vergleichung seien die Stellen angedeutet: II, 31, 55, 56, 270; I, 224—227.

Leicht und natürlich, wie Beispiel 86) verrät, schart die Triole Synkopen um sich: ihre Lebhaftigkeit wird dadurch gedämpft. Unaufgehaltene Triolen, mit denen Wagner in

den Werken der Frühzeit freigebig war, spart er im Parsifal den geeignetsten Stellen auf. Statt vieler nur zwei Typen für die Synkopenbildung und die unterbrochene Lebhaftigkeit:

88) 

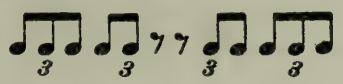
89)

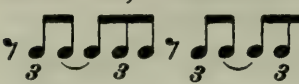
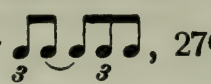
Jene Grundform findet man I, 39, 249, 251; II, 262, 303; III, 17; ebendort mancherlei verwandte Nebenbildungen. I, 103 den abschwellenden Übergang  Das Motiv der Heilandsklage ist voll von synkopischen Bindungen: bald stockt, bald fließt das Leben. Man findet da, z. B. I, S. 264 im Zusammenhang mit Triolen die synkopierende Fortsetzung einer Ergänzungsnote nach punktiertem Werte:  Ähnlich I, 67/68 ; die ganze Stelle ist für Triole und Synkope sehr bezeichnend. Auch die Form:  II, 315/16 sei noch ausgehoben. Ihr folgt im Zusammenhang Beispiel 89), das S. 297 gelegentlich durch  vorbereitet ist. (Vergl. das krampfhafte  S. 265.)

Weiter II, S. 319 die ungestüm fortlaufenden Triolen, wie vorher S. 304; nur daß ihnen die melodische Folge S. 304 einen andern Charakter gibt. (Vergl. auch III, 15.) In Tonwiederholungen laufen die Triolen auch bei den Abendmahlsgesängen der Knaben und Jünglinge im ersten Akt: ein wahres Labsal ist dort die dreigeteilte Bewegung nach den langen Strecken des $^4/_4$-Taktes. An unaufhaltsamen, raschen Triolen ist der zweite Akt besonders reich: II, 36 ff, 66, 74, 75, 88—104, 107, 116, 117, 260; ferner I, 78/79: „der Eifer führt sie schier durch die Luft." Sanft und lieblich dagegen fließt die (ungebundene und gebundene) Triolenbegleitung

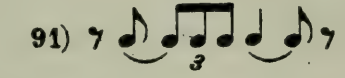
durch den Karfreitagszauber hin und begleitet den geheimnisvollen Schlußchor.

Interessant ist, wie in die Triole und ihre Umgebung das Eindringen der Pause neue Mannigfaltigkeit hineinträgt:

90) 

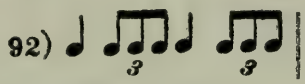
trifft man, neben ähnlich bewegten Figuren II, 52: „Schwach auch er, schwach alle!“ Ähnliches: II, 206; dann 268:  , 279:  Außerdem die ans Tannhäuservorspiel erinnernde Folge: I, 154 ff.

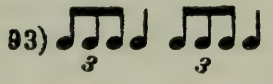
In der Umgebung von Triolen schafft die Pause z. B. diesen Rhythmus (I, 253):

91) 

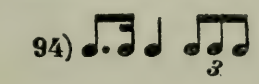
Vergl. II, 45.

Die Triole liebt, wie alle Unterteilungen, unbetonte Stellen, denen sie gleichsam durch Flüchtigkeit der Bewegung einbringt, was ihnen an natürlicher Kraft fehlt. Man vergleiche, zum Studium der verschiedenen Wirkungen, etwa:

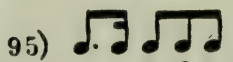
92) 

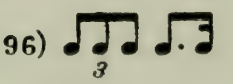
93) 

miteinander. Jener Rhythmus geleitet I, 197 Gurnemanz und Parsifal, wie sie nach der Gralsburg schreiten; dieser hilft I, 176 die Erzählung Parsifals von den „glänzenden Männern“ veranschaulichen, die „auf schönen Tieren sitzend“ am Waldessaume vorbei kamen. (Entsprechend II, 65.) Des Knaben Staunen, Neugier, Heftigkeit verraten noch andere Rhythmen jener Stelle. Gesammelt und in einen Takt gedrängt enthält diese Regungen des Anfanges des Themas, welches dem jungen Parsifal gilt:

94) 

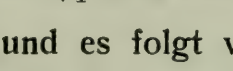
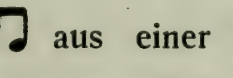
Wie reizvoll ist hier der Wechsel zwischen punktiertem Achtel und Achteltriole durch das mittlere Viertel ins Gleichgewicht gesetzt! Unmittelbar wechseln Punktierung und Triole in den Beispielen:

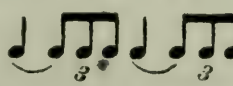
95) 

96) 

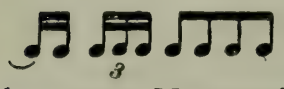
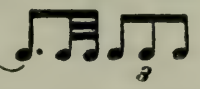
von denen das eine ebenso häufig (und in mehreren Taktarten) vorkommt als das andere selten und auffallend ist. Vergleiche I, 211, Bratschenstimme; I, 204; II, 320 ff; III, 183. Wie natürlich 95) wirkt, vernimmt man auch aus der Musik zu Kundrys Erweckung, im dritten Akt. Von den Worten: „Auf, Kundry auf!" bietet das Orchester eine Fülle von hierher gehörigen Motiven, namentlich auch in der Partie des Violoncells (III, 15). Herb, ja furchtbar quälend klingt dagegen 96) im Zusammenhang von III, 65: „Amfortas, gegen seiner Wunden, seiner Seele Qual sich wehrend". Wie das Parsifal-, so hat auch das Amfortas-Motiv die Triole am Taktende, an unbetonter Stelle:

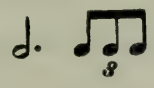
97)

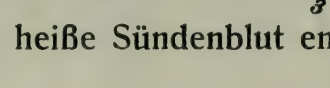
Die Triole bildet hier den Übergang aus synkopischer in taktgemäße Betonung; im $^6/_4$-Takt aber, I, S. 52 ff, wirkt sie unruhiger  und es folgt weitere Synkopierung. Man beachte ferner, wie S. 70 ff der Rhythmus des Waldfriedens:  aus einer leisen Änderung des Amfortas-Motivs gewonnen ist. Weitere Belege dafür, wie die Triole unbetonten Taktteil liebt, gewährt etwa die Folge:

98) 

deren sehnend-sanfte Wellenbewegung man im zweiten wie im dritten Akt findet (II, 28, 31, 256; III, 202/203; vergl. II, 251; III, 174). In der ans Rheingold erinnernden Figur

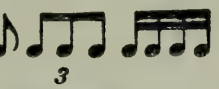
 III, 89/90 birgt sich die Triole in der unbetonten Unterteilung. Bezeichnend ist auch:  III, 18. Es kommt sehr darauf an, ob die Triole den unbetonten Taktteil nur leise hervorhebt oder nach dem Krampf eines langdauernden Tones die Erschütterung auslöst, wie in der für Wagners Empfinden charakteristischen Form:

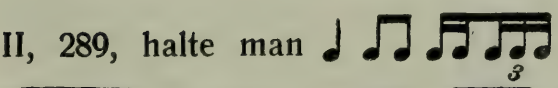
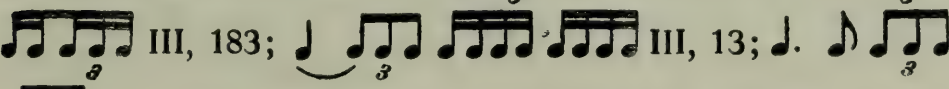
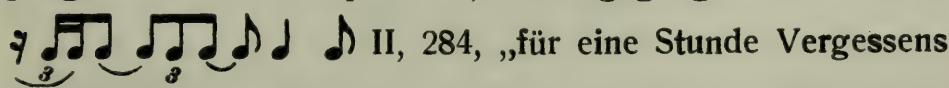
99) 

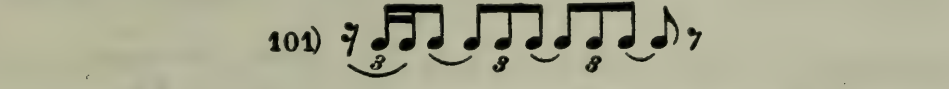
die gegen Schluß der Verwandlungsmusik im dritten Akt vorkommt (144/145) und die ergreifenden Einsätze der Violoncelle, Posaunen und Trompeten nach sich zieht. Ähnlich III, 47: „Zu ihm, des tiefe Klagen“: ; oder I, 269:  „das heiße Sündenblut entquillt“; oder drittes Vorspiel, S. 6.

Noch haben wir einige Beispiele auch dafür zu geben, wie sich die Achteltriole zu vier Sechzehnteln, überhaupt zu verwickelten Unterteilungen verhält, und wie sie selbst untergeteilt wird.

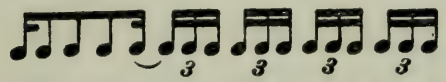
Zu dem Beispiel

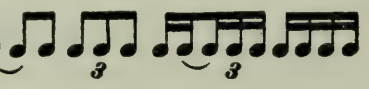
100) 

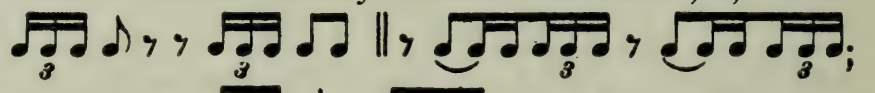
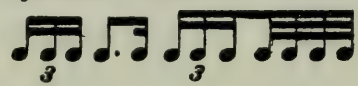
II, 289, halte man  II, 291;  III, 183; III, 13; II, 255: wachsende oder hervorbrechende Erregung, wie in Beispiel 84). Entgegengesetzt verläuft  II, 284, „für eine Stunde Vergessens meiner Sendung“; oder

101) 

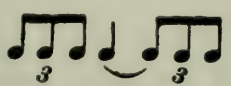
welcher Rhythmus, durch ein Sforzato des ersten erklingenden Sechzehntels verschärft, die ganze Stelle II, S. 248 ff: „Ja!

diese Stimme! So rief sie ihm", usw. beherrscht: wir sind bei jenen Typen der Erregung oder Aufwallung angelangt, mit denen Wagner auch den Parsifal reich ausgestattet hat. Man höre die Wut des ohnmächtigen Klingsors aus:  II, 49: „und bald, so wähn' ich, hüt' ich mir selbst den Gral!" Oder die „furchtbare Klage" Parsifals, der Amfortas' Wunde fühlt, II, 223—230; auch 250—254. Als anschauliches Beispiel heben wir aus:

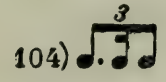
102) 

Oder man vernehme Kundrys Lachen und Raserei, II, 274 bis 276:  ; II, 307/310, z. B. . Oder höre im dritten Akt den jähen Wehruf beim Anblick der Leiche Titurels:  III, 169. Der Unterschied zwischen Erregungs- und Verzierungsfiguren dürfte darin zu suchen sein, daß letztere an den Ausgangspunkt zurückkehren; doch lassen sich beide nicht immer streng auseinanderhalten.

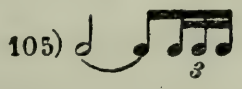
Endlich ist noch daran zu erinnern, daß der dreigeteilte Takt der Triole am zugänglichsten ist. Die Szene der Blumenmädchen, in die das Parsifalmotiv so reizend hineinpaßt, macht aus dem $^3/_4$-Takt eine wahre Fundgrube für Triolenbeispiele. Hier die wichtigsten:

103) 

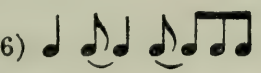
Die Stelle: „Zu uns wolltest du? — Nenn' ich euch schön, dünkt euch das recht?" II, 107, 108 hat eine Menge ähnlicher Bildungen. S. 112/113 treffen wir: . Sodann ist von S. 118—125 die Figur:

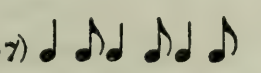
104) 

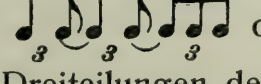
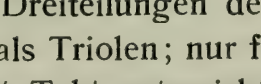
zu mannigfachen Verbindungen benützt. Im lockenden Ziergesang der Blumenmädchen wird neben besonders die Wendung:

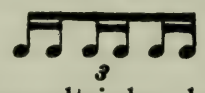
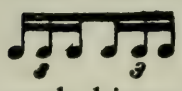
105) 

bevorzugt, welche die Triole wieder an unbetonte Stelle hinausrückt, nachdem spielende Zudringlichkeit die Triole mit Vorliebe an die erste Taktstelle gebracht hatte. Verführerischer ist die Art von 105), welche daher Kundry wiederaufnimmt S. 294 ff; z. B. Daß fortgesetzte Triolenbewegung, vollends Stakkato genommen, dem $^3/_4$-Takt aufs beste ansteht, beweist der Abschnitt der Szene bis zum Reigengesang: „Komm, holder Knabe!“ Nichts hindert uns, in solchem Fall $^3/_4$ als $^9/_8$ aufzuzeichnen oder aufzufassen: wie denn tatsächlich die Triolen im langsameren Zeitmaß des Karfreitagszaubers III, 120 ff neben dem $^3/_4$-Takt der andern Stimmen als $^9/_8$ angegeben sind. Ebenso gehen II, 211 beide Taktarten nebeneinander her. Auch wird es nicht zufällig sein, daß II, 195 der Übergang vom $^6/_8$- in in den $^9/_8$-Takt durch den Rhythmus fortlaufender Triolen gekennzeichnet ist. Die beiden häufiger verwerteten Rhythmen des $^9/_8$-Taktes:

106) 

107) 

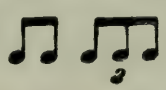
werden unschwer als  oder  verstanden. Die zwei Dreiteilungen des $^6/_8$-Taktes sind im Grunde nichts anderes als Triolen; nur fehlt der Wechsel mit Zweiergruppen. Der $^6/_4$-Takt entspricht das eine Mal dem

$^6/_8$-Takt (Glaubensthema); das andere Mal (Amfortas, Waldfrieden, I, 52 ff) dem $^3/_2$- oder $^3/_4$-Takt. Die durch Triolen zweiter Ordnung untergeteilten Achtel des $^6/_8$-Taktes an Stellen wie II, 176/177 widersprechen unserer Auffassung nicht; denn es bedarf keines Beweises, daß in jeder Triole weitergeteilt werden kann nach zwei oder drei Einheiten. (Sextolen  II, 197; Sextolen  sollten immer Doppeltriolen heißen.) Man sieht auch hieraus wieder, daß Zwei- und Dreiteilung gewiß genügt, eine schwindelnde Mannigfaltigkeit von rhythmischen Typen zu erschaffen.

VII. Rhythmus und andere Kunstmittel.

Wenn man rhythmische Formeln entwickelt, so muß man, wie wir im bisherigen taten, zunächst nur die Ungleichheit der Notenwerte in Betracht ziehen. Erst nachher dürfen andere Kunstmittel hereingenommen werden. Die Beobachtungen, die wir nun hierüber anstellen, können bloß den Gang einer künftigen Untersuchung einleiten, weil sowohl der gewählte Stoff, die Rhythmik im Parsifal, als die gezogene Grenze des Raumes eine unbeschränkte Ausführlichkeit verbieten. Doch hoffen wir trotzdem etwas in sich Vollständiges durch unsere Betrachtung zu erreichen.

1. Rhythmus und Melodie. Die bisher entwickelten Typen erhalten Licht und Leben erst dadurch, daß sie vom Auf- und Abstieg der Töne beleuchtet werden. Schon die urwüchsigsten Bildungen, ja gerade sie besonders auffällig, wechseln ihr Antlitz je nach melodischem Licht und Schatten. Eine Art von Knochengerüst wird allerdings gleich bleiben. Es wäre einer eigenen Untersuchung wert, die natürlich auch andere Werke des Meisters und andere Meisterwerke vergleichen müßte: jeden Unterschied des Ausdrucks, den die Haupttypen durch Melodie bekommen, wiederum in eine Ordnung und Regel bestimmter Typen hereinzubringen. Am deutlichsten springt wohl ins Auge,

daß ein Rhythmus auf gleichem Ton anders wirken muß als derselbe Rhythmus im Wechsel verschieden hoher Töne: jener stellt die Urform dar, aus der sich erstaunliche Unterschiede entfalten, wie in der Sprache aus einer Wurzel eine Mehrheit von Begriffen hervortritt. Wie anders klingt unserm Ohr zum Beispiel die fortgesetzte Punktierung gleicher Noten (I, 201) und melodischer Tonschritte (etwa I, 179): von der Feierlichkeit ist in Parsifals Erzählung kaum noch etwas übrig geblieben. Aber es ist damit nicht gesagt, daß Melodie jedesmal das Abgeleitete bis zur äußersten Grenze abbiegen müsse: die Punktierung III, 56/57, 196/197, als Parsifal den heiligen Speer wiederbringt, kommt dem ursprünglichen Eindruck I, 201 ziemlich nahe. Der doppelte Punkt, der zwischen Haupt- und Ergänzungsnote das Verhältnis 7 : 1 herstellt, neigt im allgemeinen dazu, die Ergänzungsnote mit der vorhergegangenen oder folgenden auf gleiche Tonhöhe zu setzen. Im Parsifal gewährt das Gralmotiv letztere Möglichkeit. Doch sind auch ein paar Stellen (III, 25, 33), in denen der doppelte Punkt eine Ergänzung in einer Tonhöhe findet, die von der Hauptnote und der folgenden verschieden ist. Ein anderes Beispiel:  wirkt im Aufstieg anders als im Abstieg (vergl. I, 66, 82, 90; II, 279 etc. mit I, 45, 125; II 283 etc.). Um nun klar in die Gesetze solcher Wirkungen hineinzusehen, bedürfte es umfassender Vorarbeiten; verwickelt liegt die Sache durch die Mehrzahl der Mittel, die in jedem Einzelfalle hereinspielen. Einige Formeln lieben die Melodie, andere verharren gerne auf demselben Ton: dieses Verhalten gibt schon manches zu denken. Die Art von Synkopen z. B., die sich durch beharrliche Wiederholung kennzeichnen, wird man selten motivisch verwertet finden. Häufig ist ihr Zweck nur, den Ton unruhig, statt ruhig zu halten, ihn zu umklammern, statt zu umfassen, so I, 137. Merkwürdigerweise hat Wolzogens Führer durch den Parsifal auch die Stelle I, 196: „Vom Bade kehrt der König heim“ in Synkopen, während die Partitur

gibt. Sollte Wagner zuerst synkopiert und sich nachher für die ruhige Form entschieden haben? Andere Stellen, besonders wo Amfortas auftritt, drücken mit der beharrlichen Synkope die innere Unruhe und Erregtheit aus. Ergreifend ist I, 270: „Erbarmen!" Auch Klingsor und Kundry synkopieren auf diese Weise. Seltener Parsifal, der II, 233/234 Amfortas' schmerzlich-sinnliches Verlangen durchlebt: „Wie alles schauert, bebt und zuckt in sündigem Verlangen!" gehört in die Reihe der Rhythmen, die das Zittern abschwellender Erregung veranschaulichen (Beispiele 85 und 101); schwerlich wird man aber die Form motivisch verwertet finden. I, 105 dienen die Synkopen der Hörner nur der Hervorhebung der Melodie.

Solche beharrliche Synkopen haben ihr Gegenteil in einer Art flüssiger Melodik, die wir noch gar nicht erwähnen konnten, weil Melodie ganz und gar den Rhythmus bildet; wir meinen Stellen wie Gurnemanz' Schilderung des Gralheiligtums: „Die seinem Dienst ihr zugesindet", oder auch Wendungen in dem Abschnitt: „Des Haines Tiere nahten dir nicht zahm?" Diese höchst einfachen Rhythmen

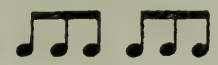
108)

109)

werden eben erst durch Melodie erkennbar gegliedert; ohne Melodie, in Vereinzelung auf dem nämlichen Ton ließe sich keine rhythmische Zugehörigkeit feststellen. Erst im Auf und Ab einer melodischen Linie und im Zusammensein mehrerer Linien folgt man dem Takte. Zu 108) vergleiche man I, 132, 181, 196 ff, 261; 2. Vorspiel, II, 49 ff. Zu 109) II, 132 ff, III, 106 ff.

110)

111)

112) 

113)

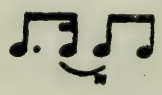
110) findet man II, 76; 111) steht z. B. I, 87, 137; III, 48, 143 und überall, wo die Sexten des Gralmotivs in Vierteln, aufsteigen. 112) siehe II, 176, 191; 113) in der Blumenmädchenszene und an andern Stellen, bald als $^3/_4$, bald als $^9/_8$ notiert.

In der älteren Musik, im Volkslied, im Choral überwiegen oder sind gewöhnlich gerade diese Rhythmen, die nur aus der Melodie, nicht für sich selber verständlich sind. Wagner hat ihnen ihre Stelle im Gesamtplan rhythmischer Bildungen angewiesen.

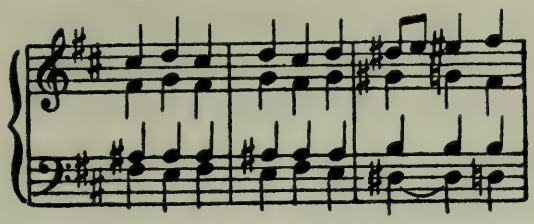
2. Rhythmus und Harmonie. Die Folge der Harmonien steht in einem innigen und notwendigen Verhältnis zum Rhythmus; dieses Verhältnis ist aber noch wenig untersucht. In den Lehrbüchern der Harmonie wird es nur gelegentlich berührt. Und doch ist es der Rhythmus, der den Wert, Sinn und Zweck jeder harmonischen Wendung erst eindeutig bestimmt; wie andrerseits die Harmonie, ähnlich der Melodie, als elementares Kunstmittel ausreichen kann, über den Rhythmus zu entscheiden.

Fragen wir, welchem Zeitteil die Harmonie Bundesgenossenschaft leiste, dem betonten oder dem unbetonten, so kann die Antwort nicht zweifelhaft sein: jeder Wechsel des Zusammenklangs unterstützt die Betonung. Es ist nicht wohl möglich, die Harmonie auf wirklich unbetonten Taktteil zu wechseln. Mit Sicherheit wird eben der Wechsel Betonung, gerade oder synkopische, veranlassen. Die Freiheit der Synkope verbürgt ja die Freiheit der Harmonie: beide sind miteinander in neuerer Zeit freizügig geworden. Aber sie tragen auch das Maß ihrer Freiheit in sich: so wenig wir ausschließlich in Synkopen denken können, so wenig können

wir unausgesetzt modulieren. Denn die großen Gegensätze von Betont—Unbetont dürfen niemals auf längere Dauer sich verwischen lassen; sie müssen immer wieder ordnend hervortreten.

Daß der gerade, betonte Taktteil in der Regel den Wechsel der Harmonie aufnimmt, diese Erkenntnis braucht aus dem Parsifal nicht erst belegt zu werden. Auch läßt sich vermuten, daß die Synkope sehr oft von der Harmonie bewirkt oder unterstützt wird. Wir möchten nur darauf hinweisen, daß Wagner jene verwickelten rhythmischen Verhältnisse, die durch die uneigentliche, schweigende Synkope entstehen, jedesmal durch das Harmonische geklärt hat. Bindungen, wie:  werden in der Heilandsklage harmonisch ausgedeutet, indem bei × die Harmonie wechselt. Die Dauer von fünf Achteln (im 4. und 5. Takt der Abendmahls-Melodie) ist nur mit auszudrücken; $^3/_8$ oder $^7/_8$ werden klarer geschrieben und klarer aufgefaßt. Die Harmonie, welche uns die Melodie beim zweiten Erklingen deutet, läßt kein Schwanken, keine Unklarheit mehr übrig. Man kann den Sinn dieser Fälle auch dahin zusammenfassen, daß es der Meister verstanden habe, die gewagtesten rhythmischen Verhältnisse durch das Gewicht der Harmonie auszugleichen und so für die feinen Abstufungen musikalischen Ausdrucks verwertbar zu gewinnen.

Die unbetonten Zeitteile gewähren Raum für jede Art leitergleicher oder leiterfremder Töne. Nur Vorausnahme und Vorhalt, welche zum Folgenden innige Beziehung einleiten, werden immer betont sein; und zwar Vorausnahme synkopisch, Vorhalt so gut auf taktmäßig betonte wie auf synkopisch betonte Zeit. Eine schöne Stelle, worin sich Vorausnahme und Vorhalt zur doppelten Synkope (durch Unterteilung) verbinden, bietet im dritten Akt (S. 114) die Begleitung der Worte: „Des Sünders Reuetränen sind es, die heut' mit heilgem Tau beträufet Flur und Au'".



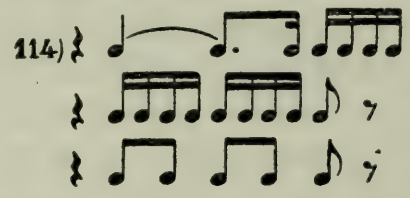
Die Auflösung des harmonischen Schemas zeigt, wie wirkungsvoll die Vorausnahme ist, und wie die doppelten Stöße der Vorausnahme und des Vorhaltes als doppelte Synkopen seufzend, erschütternd einander unmittelbar folgen; es bedürfte kaum des Sforzatos, um sie fühlbar zu machen. Dem dritten Takt, der schon von Vorausnahme ganz zum Vorhalt übergegangen ist, folgen dann noch mehrere Vorhalte. Die Vorausnahme hat dem Vorhalt gegenüber etwas Erregendes, Bindendes; dieser etwas Trennendes, Abspannendes, Lösendes.

3. Rhythmus und Kontrapunkt. Die Mehrstimmigkeit ist dem Rhythmus bis zu einem gewissen Grade hold; wenn die Grenze überschritten ist, läuft er Gefahr, eintönig zu werden oder die Fassungskraft unserer Aufmerksamkeit zu überschreiten. Man kann Mehrstimmigkeit als einen Lebensnerv der Musik schätzen und doch zugeben, daß Homophonie weit mehr als Polyphonie zur Ausbildung der Rhythmik beigetragen habe. Wagner hält eine glückliche Mitte zwischen ausschließender kontrapunktischer Kunst und magerer Homophonie. Im wesentlichen baut er auch den Parsifal so auf, daß die führende Stimme klar hervortritt; die anderen Stimmen sind mehr oder weniger untergeordnet. Es fehlt aber nicht an kunstvollen Stellen, die kontrapunktisch durchgearbeitet sind.

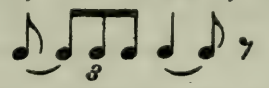
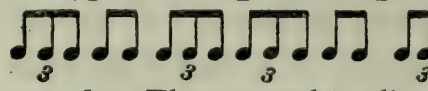
Unter den locker gewebten Stellen sind wieder zwei Arten leicht voneinander zu trennen: auf die eine Seite gehört das, was einfach von den Schritten der Harmonie begleitet wird; auf die andere Seite das, worin Gegenstimmen den harmonischen Wechsel auflösen. In jenem Fall ist mit dem Rhythmus der führenden Stimme alles gegeben; zum Beispiel fließt der Hauptteil des Parsifalmotivs im ersten

Akt ebenso dahin wie die Begleitstimmen, was für das ungebrochene Ungestüm des jungen Helden bezeichnend ist. Noch einfacher liegt die Sache etwa beim Unisono-Motiv der hereinstürzenden Kundry. Wie anders wirkt aber eben dieses Motiv, wenn es durch Gegenstimmen bewegt wird! I, S. 184 finden wir drei Stimmen, so eingeteilt:

114)

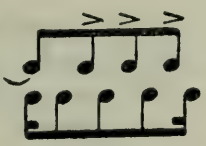


Es ist der Typus der Unterteilung mit dem Teiler 2. Das Viertel und das punktierte Achtel werden gleichsam gezählt von den Achteln und Sechzehnteln. Dies erleichtert und belebt die Aufmerksamkeit und wirkt auch auf die Erfassung der nachfolgenden melodischen Linie ein. Jede Unterteilung bietet gleichsam einen Maßstab dar, der um so sicherer zum Ablesen oder Abschätzen der Zeitentfernungen dient, je kleinere Werte er enthält; man zählt sicherer in mäßig kleinen Abständen, als wenn lange Pausen dazwischentreten.

Anders als der Teiler 2 wirkt Teiler 3; doch gewährt er die gleich sichere Beschaffenheit eines Maßstabes. Erst der Wechsel von Zwei- und Dreiteilung macht die Wagschale schwanken. Begleitfiguren, wie etwa I, 253 (bei Amfortas Klage und Sehnsucht)  — der Beispiele gibt es genug im Parsifal! — zeichnen die mehr oder weniger heftig zitternde, unstete Erregung, welche die Klarheit benimmt. Um den Unterteilungen ihre Klangkraft zu lassen, ihre rhythmische Durchsichtigkeit aber zu versperren, wendet Wagner im Vorspiel, jedesmal beim Wiederholen der Melodie des Abendmahls, neben Zweiunddreißigsteln (der Streicher) im $^4/_4$-Takt folgende Figur (der Holzbläser) im $^6/_4$-Takt an:  , wodurch er zarte Lichtschleier um das Thema webt; die eigentliche Gegenstimme, welche

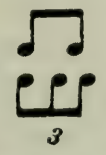
das Maß der klaren Takteinteilung hergibt, wird von Horn und Fagott übernommen.

Die gleichsam zählende Gegenstimme klärt oder ändert den Eindruck des führenden Rhythmus in unzähligen Fällen. Im ersten Zwischenspiel des Gesangs der Jünglinge: Den sündigen Welten (I, 235) läßt das Glockenmotiv die Synkopen der Violinen und Bratschen hell heraustreten. Oft ist es nur ein einziger Akkord, ein Ton einer Nebenstimme, die den Rhythmus der Hauptstimme sonnenklar beleuchten. Zu bewundern ist, wie zum Beispiel die erste Melodie des Vorspiels in der eigentlichen Durchführung und nachher im Verlauf der Handlung rhythmisch geklärt und angeeignet wird durch Angabe des Akkordes zu Anfang des Taktes. Wie der Eindruck des Rhythmus: geändert werden kann, lehre ein Vergleich von I, 108 („Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht") mit dem zweiten Vorspiel. Abgesehen, daß die Achtel dort getragen sind, hier zum Stakkato neigen, wird schon durch den Gang der andern Stimmen die Wirkung unterschieden, als sanfte und als dämonisch-wilde. Noch ein Beispiel dafür, wie die Stimmen einander verdeutlichen und verstärken: I, 100: „Der Speer ist ihm entsunken" bringt gleichzeitig Synkopen im Baß und ein Markato oben:

115) 

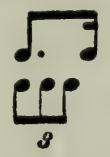
Ebenso II, 218/219. Nicht immer verläuft aber das Gegenüber der Stimmen wechselseitig unterstützend: oft stören, durchkreuzen, bekämpfen einander die Rhythmen; wie wir dies schon im Vorspiel erkannten. Am häufigsten widerstreitet Zwei- der Dreiteilung: ja man darf sagen, daß außer den reichen Möglichkeiten dieses Widerstreites keine andere Quelle des Zwiespaltes wesentlich in Betracht kommt. Eine neue Bestätigung der angeführten Urtatsachen des musikalischen Rhythmus.

Nun geben wir die wichtigsten Nachweise.

116) 

kommt als Unebenheit so häufig vor, daß einzelne Belege überflüssig sind. Die saubere Ausführung bei langsamem Zeitmaß bereitet besonders dem Gesang ernstliche Schwierigkeiten. Die Chöre der Jünglinge und Knaben im ersten Akt: „Den sündigen Welten", „Wein und Brot", ebenso der Schlußchor: „Erlösung dem Erlöser" sind deshalb sehr heikel.

Leichter zu erfassen ist:

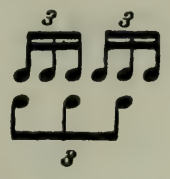
117) 

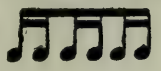
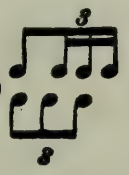
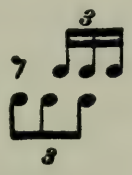
I, 176, 177; II, 59 ff hat diese Verbindung etwas Übereiltes, Stolperndes, Fliegendes; diesem Ausdruck entspricht auch die ausgiebige Verwertung in der Blumenmädchen-Szene. III, 13, bei aufbrechendem Frühling, III, 106, im Karfreitagszauber, ist die Wirkung gesänftigt. Das langsame Zeitmaß der Heilandsklage läßt nur das schmerzlich Zuckende übrig.

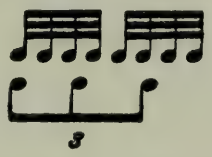
118)

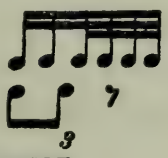
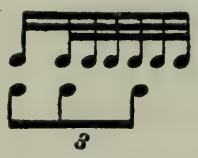
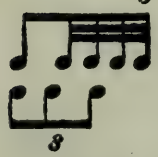
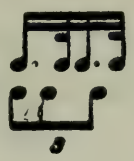
liegt dem Beispiel 117) zugrunde. 118) klingt wegen der scharfen Reibung erregt, aufwallend, geräuschvoll, wird übrigens, wie alle folgenden Unregelmäßigkeiten, nur gelegentlich oder vorübergehend benützt; Belege bieten I, 265; II, 36, 37, 59 ff, 116, 223, 293, 308, 319; III, 13. Die Formen

II, 48; II, 268/270; III, 118.

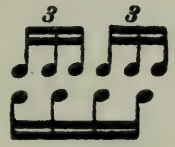
119) 

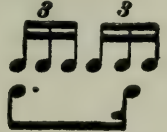
findet man II, 36—38; III, 6. Natürlich zu unterscheiden von der glatten Sextole:  , welche die Triole unterteilt. Häufiger ist die Nebenform zu 119)  oder  II, 65, 112, 136, 260; III, 13. Mehreremale kommt auch vor:

120) 

I, 252; II, 37, 112, 119, 253; III, 47. Ähnlich II, 249, 252:  oder  II, 158. Auch II, 319:  . Ergreifend in der Heilandsklage I, 209 

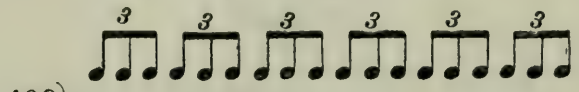
Das Verhältnis 4:6

121) 

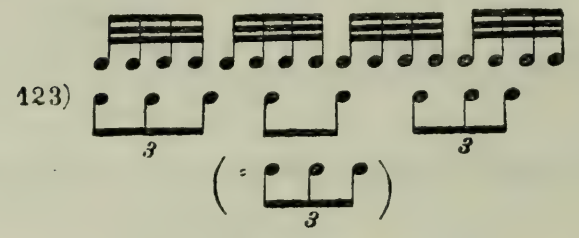
stellt sich als Verdoppelung des Beispiels 116 dar; I, 262. Öfter sind benützt die Nebenformen  II, 52, 86/87 — eine bezeichnende Stelle! — II, 116, 117; oder I, 28; II, 218; III, 11; oder II, 241.

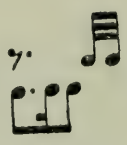
Die Verhältnisse 4 : 9 und 8 : 9 bringt der Schluß des Parsifals, 16 : 9 der erste Teil des Vorspiels:

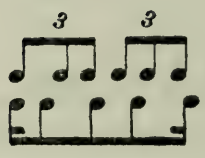
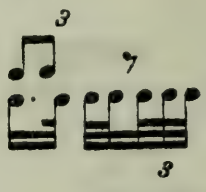
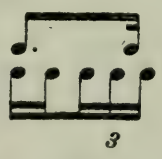
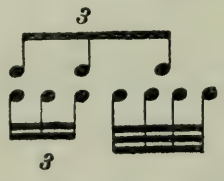
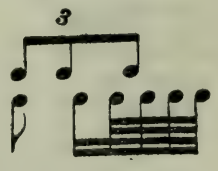
122)



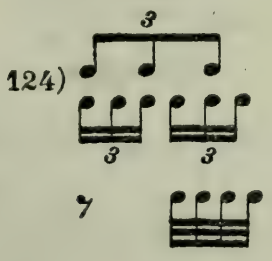
123)



Außerdem wären etwa zu erwähnen:  II, 118;

 II, 49; auch: II, 252;  II, 265;  III, 48;  I, 252;  I, 290; endlich als Beispiel einer dreifachen Verbindung, II, 88:

124)



So verwickelt alle diese Zusammenstellungen aussehen, so sind sie doch verhältnismäßig harmlos, da sie (von Beispiel 119 an) nur ganz vorübergehend, meist am Ende des Taktes, einer schwülen Erregung Ausdruck leihen, die sich

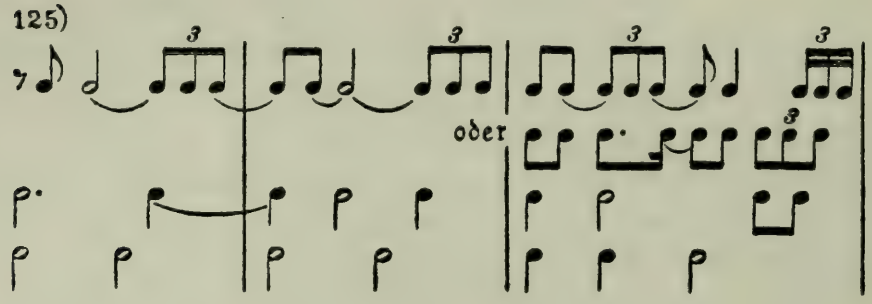
rasch wieder abkühlt. Zu beachten ist auch, daß ein rasches Zeitmaß oder das Unerwartete und Undurchgeführte des Zusammenklangs eine prüfende Aufnahme ins scharfe Bewußtsein des Hörers verhindert. Wagner hat im ganzen Parsifal kaum den Versuch gemacht, etwa $^4/_4$ und $^6/_4$ klar gegeneinander zu stellen; die einzigen Beispiele wären 122) und 123). Aber die Stelle im Vorspiel bleibt außer Betracht: sie verschleiert absichtlich den ganzen Rhythmus. Bliebe nur die Stelle am Schluß, worin gegen den durchgeführten $^6/_4$-Takt der Streicher und Harfen (vergleiche III, 224/25) das übrige Orchester im $^4/_4$-Takt angeht, insbesondere Trompeten und Posaunen zum letztenmal die Melodie des Abendmahls bringen. Diese Stelle weist allerdings in ein Bereich rhythmischer Möglichkeiten, das noch wenig erforscht ist. Aber der vereinzelte Ausblick genügt nicht, dem Parsifal eine wirkliche Polyrhythmik zuzusprechen, in dem Sinn, daß Zwei- und Dreiteilung thematisch nebeneinanderher geführt wären. Die Synkopen, die in mittlerem oder langsamem Zeitmaß hierdurch entstehen, gehören zum Problemreichsten der neueren Musik.

Dagegen ist natürlich Polyrhythmik in einem andern Sinn reichlich im Parsifal vertreten; wir meinen die Mehrheit rhythmischer Figuren, die durch einerlei Teilung entstanden sind und miteinander nach e i n e m Maß verbunden werden, höchstens daß gelegentliche Reibungen zwei- und dreigeteilter Zeiten vorkommen.

Die kontrapunktisch ergiebigen Stellen könnte man einteilen in solche, die sich im allgemeinen durch Reichtum an Stimmen auszeichnen: zum Beispiel die Abschnitte, welche die Schenkung des Grals („Ihm neigten sich") veranschaulichen, oder die Fassungen des holden Glaubensthemas; oder die Verarbeitungen des Torenmotivs, III, 96 ff, 194 ff. Am schönsten und bedeutsamsten ist der Aufbau der Heilandsklage, die schon im Vorspiel den Höhepunkt der Durchführung bildet. Es ist für den Unterschied zwischen Ring und Parsifal bezeichnend, daß letzterer die zwei wichtigen

Themen der Klage und des Glaubens von Anfang an einer ausdrucksvollen Mehrheit von Stimmen zuteilt. Die Heilandsklage soll hier als Beispiel rhythmisiert sein:

125)



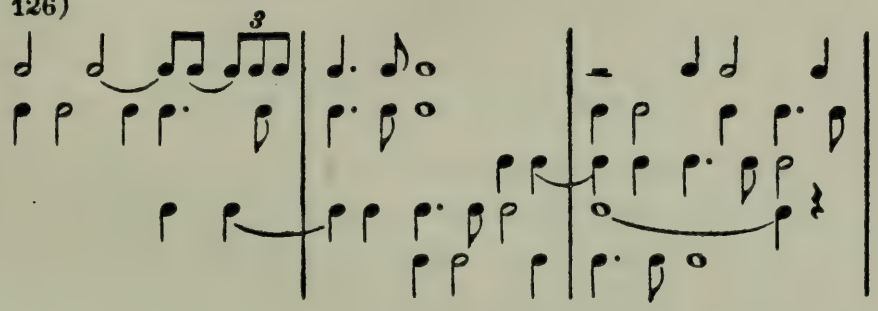
Als v i e r t e rhythmische Formel käme dazu die Stimme der Violinen!

Ein weiterer Unterschied zwischen Ring und Parsifal: die Themen werden nicht so häufig miteinander verbunden. Nur das Vorspiel zum 2. Akt läßt mehrere Themen gegeneinander ankämpfen. In friedlicher Vereinigung geht in der Verwandlungsmusik des ersten Aktes stellenweise das Glockenmotiv mit dem Gralsthema, ebenso letzteres mit einem Motiv des Karfreitagszaubers III, 126/27. In solchen Stellen (die man bloß um wenige vermehren könnte, etwa noch I, 70 ff) umschließen einander die verschiedenen Rhythmen in prachtvoller Klarheit, Gedrungenheit und Kraft.

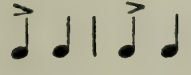
Alle andern kontrapunktisch bemerkenswerten Abschnitte ergehen sich in der Kunst der Nachahmung desselben Themas. So I, 56 ff, 70 ff bei Amfortas' Beruhigung; in der Verwandlungsmusik, die S. 115 durch Gurnemanz' Schilderung vom Gral vorbereitet ist; in der Szene der Blumenmädchen und des Karfreitagszaubers. Man vergesse nicht, daß gerade Naturschilderungen durch die strengere kontrapunktische Kunst geadelt werden! Jedesmal, auch I, 151 ff; III, 13, 45/46, wo vorübergehend der Frieden der Natur seine Wirkung tut, dieselben Kunstmittel! Welche Mannigfaltigkeit der Rhythmen entstehen kann, und wie bald eine gewisse

Grenze der Aneignung erreicht ist, dafür möge zum Schluß ein Beispiel aufgezeichnet sein (aus I, 70 ff):

126)



4. Rhythmus und Dynamik. Erst jetzt kommen wir auf etwas zu sprechen, was meistens mit dem Rhythmus überhaupt untrennbar gedacht wird: die verschiedene Stärke der Töne. Rhythmisieren gilt vielen als gleichbedeutend mit dem Wechseln des Stärkegrades. Um diese Verwirrung zu lösen, lenkten wir unsere Aufmerksamkeit zuerst auf das, was durch verschiedene Dauer, nicht Stärke der Töne zustande kommt. Bleibt die Dauer gleich, statt daß sie ungleich wird, so steht immer noch das Mittel der Melodie zu Gebot, um den Rhythmus klarzulegen; ähnlich können Harmonie und Kontrapunkt stellenweise über den Rhythmus orientieren. Gleiche Notenwerte bedürfen also erst in letzter Linie der Dynamik, um rhythmisch gegliedert zu erscheinen. Das Dynamische kann sich mit ungleicher Dauer, mit Melodie, Harmonie, Gegenstimmen als Spendern des Rhythmus verbinden — es kann aber auch allein für sich den gleichdauernden Werten Rhythmus verleihen. Und zwar mit wünschenswertester Leichtigkeit. Gerade weil dynamische Betonungen so nahe liegen, mußten wir sie mit aller Behutsamkeit behandeln: das ergiebigste Mittel mahnt am meisten zur Vorsicht. Es ist sehr einfach, aus einer ungegliederten Reihe gleichlanger Töne durch unterscheidende Tonstärke herauszustufen, was man nur will:

127) 

128)

129)

130)

Diese Formeln entsprechen 108) bis 113), welche melodische Gliederung voraussetzen. Wir fügen die neuen zur Vollständigkeit bei, ohne Belege aus Parsifal, welche es, wie zu erwarten, nicht gibt. Die bloße dynamische Hervorkehrung des Rhythmus wäre zu grob, und die Häufung gleicher Töne erst recht. Vielmehr dient das Dynamische im Parsifal in feinster Weise dazu, das anderweitig Gegebene wie durch ein unmerkliches, unabsichtliches, aber doch wirksames Licht rasch und sicher kenntlich zu machen. So werden I, 43 bei Kundrys Nahen die Synkopen, die vorher schon durch den Wechsel der Oktave eingeschnitten sind, mittels des fp hervorgehoben. Oder wird II, 46, 47 („Hohn und Verachtung büßte schon einer") die Synkope aufs vierte Viertel, die sonst zweifelhaft wäre, durch Crescendo und Sforzato verdeutlicht. (Vergl. I, 179.) Daß synkopische Einsätze, namentlich in Fällen doppelter Synkopierung, sehr oft durch verstärkten Ton unterstützt werden, ist natürlich.

Verwandt mit dem Dynamischen ist alles, was sich auf Klangfarbe bezieht, sofern beides eigentlich nur das zur Musik hinzutut, was von ihrer innern Folgerichtigkeit herausgefordert wird. Seltener entscheidet beides über den eigentlichen Sinn einer Stelle, und nirgends im Parsifal wird uns Klang ohne bedeutungsvollen Zusammenhang der Töne vorgemacht. Die Stärke abstufen und die Klänge mischen heißt für Wagner: dem Gedankenhaften das sinnliche Gewand umwerfen.

5. Rhythmus und Zeitmaß. In einer Kunst, die ganz der Zeit angehört, ist die Wirkung zum allergrößten Teil dem Maße der Zeit anheimgegeben, welches über Schnell und Schneller, über Langsam und Langsamer entscheidet.

Leider kann man schriftlich nur das Verhältnis der Dauer der Töne festlegen, nicht aber in jedem Takt das entscheidende Maß der Schnelligkeit bestimmen. Warum das Zeitmaß eigentlich die Eindrücke so beherrschend regelt, das ist aus der Ordnung, dem Spiel und Widerspiel der Betonungen zu verstehen. Der Abstand, etwa von Viertel zu Viertel, kann so groß sein, daß er Unterteilungen begünstigt oder in Ermangelung derselben den einzelnen Ton derart sättigt und süßt, daß im $^4/_4$-Takt mühelos Haupt- und Gegengewicht des ersten und dritten Viertels sich behaupten kann. Der Abstand kann andrerseits so klein sein, daß Unterteilungen wirklich oder fürs Bewußtsein verschwinden, die vier Viertel des Taktes aber zu zwei Vierteln einschrumpfen; dadurch entfällt das Gegengewicht des dritten Viertels, und die Hauptbetonungen folgen einander rascher. Hält sich aber Haupt- und Nebenton im Bewußtsein des Hörers, so wird die Sache noch schlimmer, sofern der Nebenton auf den zweiten Hauptton entfällt. Vielleicht ist es manchem schon aufgefallen, daß bei übereiltem Zeitmaß der Eindruck des Raschen erst recht sich nicht einstellen will, dagegen bei Ermäßigung viel klarer wird: Haupt- und Nebenbetonungen entfalten dann ihre rechte Wirksamkeit.

Je weiter die Haupttöne auseinanderrücken, desto höher wird die Spannung! Für breitgewölbte Formen, für tiefen und reichen Gehalt ist also jenes Zeitmaß am wichtigsten, das vom Hauptton aus die edelste Gliederung gewährt. Dies kann nur das langsame Zeitmaß sein: es ist im engern Sinn das eigentlich musikalische Zeitmaß. In raschem Dahingleiten ist kein so feines Schwanken der Betonungen möglich. Übertreibt man aber das Langsame, so bekommt a l l e s die Betonung, wie ja noch heutzutage der „getragene" Gesang das Vorrecht schlechten Vortrags hat, indem sich der Singende von Ton zu Ton bewegt, wie der Anfänger von Buchstaben zu Buchstaben, fast ohne Erinnerung und ohne Vorwissen, gedankenlos und gedächtnislos.

Demnach haben wir den Parsifal einzuschätzen als eines

der tiefsten und reichsten Werke. Er gibt langsamen oder gemäßigten Zeitmaßen so sehr den Vorzug, daß er dem Geschmack der Menge langweilig bleiben muß. Dem rhythmischen Studium aber bietet er aus gleichem Grund überreichen Stoff: die Unterteilungen sind aufs lebhafteste und feinste entwickelt. Zwei- neben Dreiteilung, wie in Beispiel 116, wirkt manchmal gut synkopisch; nur langsames Zeitmaß, in dem der Hauptnenner sechs einigermaßen Wert gewinnt, kann die Synkopenfolge

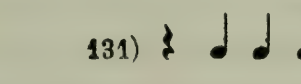
drei, vier, fünf anschaulich werden lassen.

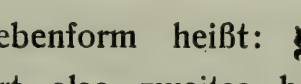
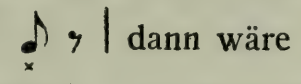
Die Synkope als allgemeine Erscheinung hat im übrigen zu jederlei Zeitmaß enge Beziehungen: das rasche scheint sie — durch zu frühen Eintritt — zu beschleunigen, das langsame — durch Verspätung — noch mehr ins Stocken zu bringen. Die Beobachtungen, die wir an dem Abschnitt machten, der Parsifals Auftreten begleitet, können wir nämlich dahin ergänzen, daß im verschiedenen Zeitmaß der Eindruck bald des zu Früh, bald des zu Spät bei der Synkope vorherrscht. In jedem Fall aber, das ist einleuchtend, bewahrt die Synkope das Recht, sich im Verhältnis zu ihrem streng bemessenen Beginn unmerklich früher anzumelden; mag man nun, wie im Langsamen mit dem Vorhergehenden, oder wie im Raschen, mehr mit dem Folgenden beschäftigt sein und demgemäß vergleichen. Als Beispiel für den Übergang oder Wechsel des Zeitmaßes, dem die Synkope besonders passend geziemt, führen wir die Stelle I, 232 an, unmittelbar vor: „Den sündigen Welten".

VIII. Rhythmus im kleinen und Rhythmus im großen.

Der einzelne Takt ist nicht in dem Sinne heilig, daß er alles höhere Rhythmische ausschlösse; vielmehr ruhen in ihm die Anfänge des Rhythmus, die ihrer Weiterbildung und Vollendung zum Ganzen erst gewärtig sind. Daß die Taktbe-

tonung nicht ein für allemal gelte, sondern durch die Synkope bekämpft werde, haben wir des längern beobachtet; aber auch die Takteinheit selbst ist nicht etwa ein Zwangsgefäß für die Fülle musikalischer Gedanken. Der zweite Akt entwickelt zu Beginn der Blumenszene ein Motiv, das nicht zwischen zwei Taktstrichen eingegrenzt ist:

131) 

Eine Nebenform heißt:  Zusammengehört also zweites bis erstes, nicht erstes bis viertes Viertel. Nun ist dies aber nicht als Willkür der Schreibweise oder des Gedankens aufzufassen, sondern das Motiv ordnet sich so und nicht anders in den Takt, weil es Sinn und Zusammenhang gerade so verlangen. Hieße es  dann wäre der Ton > taktgerecht, bei × aber synkopisch — wie langweilig gerieten dann die Einsätze auf >, die ihren anmutigen synkopischen Charakter unbedingt nötig haben! Auch würde bei × das Achtel zu leicht und zu wenig beherrschend herausspringen. Also gerade weil die Taktbetonung ihr Recht niemals aufgibt, muß die Einteilung der Motive ins Taktgefüge frei sein. (Vergl. den Abschnitt über rhythmische Variation.)

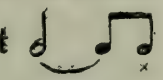
Besondere Aufmerksamkeit verdient der sogenannte Auftakt, als welchen man gewöhnlich einen oder zwei Notenwerte bezeichnet, die vor dem Taktstrich das Motiv anheben; im Grunde ist jeder unbetonte Anfang, d. h. jeder Anfang, der die Hauptbetonung in Pause verwandelt, auftaktig. Der gewöhnliche Wortgebrauch läßt den Auftakt kurz und somit im allgemeinen ohne Betonung sein (auf Beispiel 131 träfe dies also nicht zu). Der Wechsel zwischen Bildungen, wie sie jenes Beispiel zeigt, zwischen denen, die mit voller Taktbetonung anfangen, und solchen, die leichten Auftakt haben, gewährt den Melodien, Themen, Motiven des Parsifal charakteristisch verschiedenen Reiz. Gleich im Vorspiel sind alle drei Arten beieinander; das Auftakt-Viertel des Glaubens-

motivs tritt in wohltuenden Gegensatz zur Feierlichkeit des Grals. Und dann sind wieder die ersten Klänge, wenn sich der Vorhang teilt, — ein in starrer Taktbetonung rhythmisiertes Abendmahlmotiv: kühl, morgenfrisch, kraftspendend! Der Auftakt eignet sich vorzüglich, in der Durchführung die Gedanken zu verketten, weshalb zum Beispiel das Glockenthema in der Verwandlungsmusik des ersten Aktes so wichtig und wertvoll ist. Figuren der Erregung, des Anlaufs, oft mit verwickelten Rhythmen, wie wir bemerkten, gewähren dem folgenden Einsatz verstärkte Hauptbetonung, — können aber auch selbständig werden und bis zum Eindruck des Synkopierten vordringen; man vergleiche II, 204, 219 ff, 261.

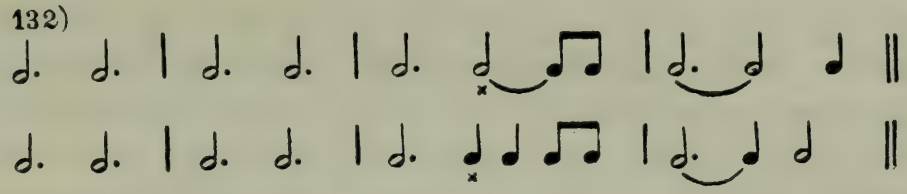
Eine weitere Art von Synkope innerhalb des Taktgefüges entsteht durch Zusammengehörigkeit kleiner Teile, sofern sie sich gegen den Takt geltend macht. Z. B. I, 237; II, 121. Denn was zusammengehört, nimmt häufig die Folge Betont—Unbetont ganz von selbst an und vermag sie auch synkopisch festzuhalten.

Wieder ein anderer Fall, in welchem das motivisch Einheitliche innerhalb einer gewissen Takteinheit Sondergrenzen aufrichtet, ist es etwa, wenn im $^{9}/_{8}$-Takt (II, 197, 213) dann und wann tatsächlich in sechs Achteln gegliedert wird. Es wäre kleinlich, zu verlangen, daß unter allen Umständen die Schreibweise der Gliederung der Motive folgen müsse; etwas darf man wohl der Auslegungskunst des Spielenden zutrauen.

Wenn der musikalische Gedanke sich nicht hinter die Taktpfähle hält, so gewinnt er den feinsten Rhythmus doch erst, indem er mehrere Takte zu Gefügen höherer Ordnung zusammenschließt. Wir betrachten ein Beispiel aus dem ersten Akt S. 154 ff: „Sein Weibchen zu suchen, flog der auf". Zweimal 8 Takte und ein Ausklang von 4 oder 6 Takten gehören zusammen; letzteren lassen wir beiseite. Jene 8 Takte hängen sich in der Weise aneinander, daß zunächst je zwei so gut wie einer zusammengefaßt werden; je

zwei bilden aber wieder eine Gruppe von vier Takten. Der umständliche $^3/_4$-Takt hätte auch durch $^6/_4$ ersetzt werden können. Weniger gut durch $^4/_4$, weil dann im 6. Takt  und im 8. ungeschickt synkopisch fielen. Dagegen wirkt, sobald man den Zusammenhang beherrscht, sowohl der Anfang von S. 155, als der von S. 157 wie eine Synkope höherer Ordnung; wir fassen je 2 Takte zusammen:

132)



Diese zwei Hauptgruppen nun haben ohne Zweifel, abgesehen von den Hauptbetonungen der einzelnen Takte, einen gemeinsamen Hauptton × als Schwerpunkt der Phrase. Der volle Zusammenhang wird hergestellt durch zwei solche Schwerpunkte, die einander entsprechen; sie brauchen nicht immer synkopisch zu stehen, aber sie neigen diesem Ort zu, weil von ihm aus bis ans Ende der Phrase weniger Zeit bemessen ist, als vom Anfang bis zum Schwerpunkt selbst. Die Welle erhebt sich langsamer, als sie zerfließt. Von jenen beiden Höhepunkten aus gliedert sich jede Gruppe nach Art von Unterteilungen, die den einzelnen Takt beleben können. Und nun die wichtige Frage: wo findet unsere Auffassung ihre Grenze im Aufbauen und Zusammenschließen? Offenbar in der Dreiteilung, die zwei vorhergegangenen Höhepunkten noch den dritten hinzufügt, der die höhere und zugleich höchste Warte darstellt. Zweiteilung ordnet gleichsam nebeneinander, Dreiteilung übereinander. Genau wie diese beiden Möglichkeiten als musikalische Urtatsachen aus kleinen und kleinsten Teilen das Taktganze bauen, so bauen Zwei- oder Dreiteilung aus einer Mehrheit von Takten den eigentlichen innern Zusammenhang. Wieviele Takte dieser enthalten könne, dafür läßt sich keine Regel angeben. Die

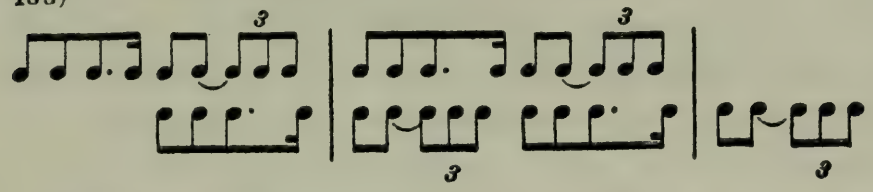
Taktzahl z. B. des Glaubensthemas muß veränderlich sein, damit es hier so, dort anders entwickelt werden kann. Die dreiteilige Form wird, weil sie eine Steigerung ermöglicht, von Wagner der zweiteiligen, die ruhig aneinanderreiht, vorgezogen. Was über die Dreiteiligkeit hinausgeht, ordnet sich, wenn es nicht etwa von neuem 2 oder 3 als Faktoren enthält, nach allgemeinen Gesetzen, Erfahrungen, Bedürfnissen zum großen Ganzen des Kunstwerkes. Unter zwei- oder dreigeteilter Form verstehen wir etwas, das für sich einen wenn nicht geschlossenen, doch abschließbaren Sinn ergibt. Bald sind es größere, bald kleinere Teile, aus denen der Meister sein Werk zusammenfügt. Alle jene Entsprechungen aber, wie im Vorspiel die verschwebende Wiederholung der ersten Melodie und die Fassung in C-moll mit der Wiederholung, gehören ins Gebiet der Formenlehre, die leider in bezug auf Wagner noch nicht erfaßt und abgehandelt ist, während jeder vom Bauplan einer Sonate und Sinfonie erfährt. Auch im Gesamteindruck dürfte es leicht sein, Zwei- und Dreiteilungen zu beobachten; allein sie gehören nur noch im uneigentlichen, übertragenen Sinn zur Lehre vom Rhythmus.

In der Durchführung des Vorspiels treten zuerst dreimal die ersten Takte der Hauptmelodie hervor; das dritte Mal erreichen sie die Höhe und eröffnen die Aussicht auf weiteren Fortgang. Dreimal (statt bisher je zweimal) erklingt nun der dritte Takt (mit Auftakt) allein, wiederum beim drittenmal den Fortgang erzwingend. Auf Crescendo folgt dabei ohne Übergang Piano. Dreimal folgt nun die zweite Hälfte der Melodie, in abgeänderter Fassung; das kurze Ineinandergreifen zweier Hauptlinien begleitet sinngemäß die wachsende Erregung. Auf der Höhe der Steigerung (bei: Etwas gedehnt) quillt vollends die mitleidsvollste Klage hervor. Den beruhigenden und zugleich erschütternden Abschluß gewinnt die Klage, indem sie auf den Schluß des zweiten Taktes der ursprünglichen Melodie zurückgeht und von da aus — wiederum dreimal den kleinen Teil g-as wiederholend — bis vors Ende gelangt, wo dann das erwartete As-

dur in der Schwebe gelassen wird und der allererste Takt der Melodie dreimal, über Es bis zu Es, emporsteigt.

Ähnlich beherrscht Dreiteilung die Verwandlungsmusik des ersten Aktes. Dort findet sich (S. 211) auch eine Stelle, die für das Kapitel von Rhythmus und Kontrapunkt in Betracht kommt. Jede Engführung nämlich verschiebt die Anfänge der Takte in der Weise, daß der Takt sich zu zerteilen scheint. Die motivische Phrase zerlegt $^4/_4$ in $^2/_4$, weil sie jedesmal mit dem dritten Viertel in einer andern Stimme einsetzt:

133)



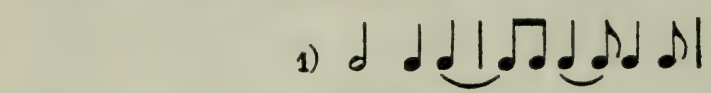
Dieser Rhythmus liegt den Verschiebungen zugrunde, ist jedoch nicht genau festgehalten. Sicher aber wird der Hörer bestätigen, daß die ineinandergelegten Phrasen $^4/_4$ in $^2/_4$ verwandeln. Es liegt in solchen Möglichkeiten ein Reichtum, der jedoch gefährlich werden kann, sofern sein Übermaß die Grundlage aller Rhythmik: die Klarheit unnützerweise aufhebt.

IX. Rhythmische Variation.

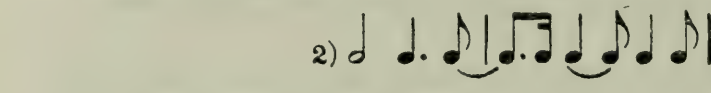
Es ist gewiß schon manchem Hörer des Parsifal zum Bewußtsein gekommen, wie beharrlich Wagner in diesem letzten Werke an den gewählten Taktarten festhält, wie sparsam im Verhältnis zu den andern Dramen der Takt gewechselt wird. Sehr lange Strecken beherrscht der $^4/_4$-Takt, andere, wie Parsifals erstes Auftreten, die Szene der Blumenmädchen, den Karfreitagszauber der $^3/_4$-Takt; Kundrys Erzählung der $^6/_8$-Takt, usw. Nun möchten wir aber zum Schluß eine Sammlung rhythmischer Veränderungen vorlegen, die alles eher als Einförmigkeit verrät; diesen schlimmsten Vorwurf, der einer Rhythmik gemacht werden kann, trifft den Parsifal ganz gewiß nicht. Es wird auch hier genügen, die Motive ausschließlich nach dem Rhythmus anzudeuten.

Das Vorspiel beginnt mit den Takten:

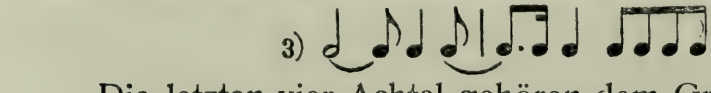
Sie gehören vermöge ihrer charakteristischen Folge zu den am wenigsten veränderlichen im ganzen Parsifal. Und doch erleiden auch sie noch einige Abänderungen:



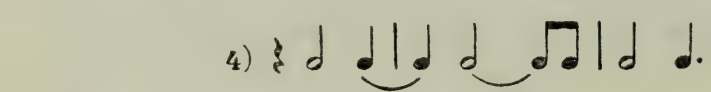
gliedert sich der kraftvolle Ruf der Posaunen und Trompeten — Klavierauszug von J. Rubinstein, S. 59 — am Schluß der Verwandlungsmusik des ersten Aktes. Ähnlich der Weckruf am Anfang, wenn der Vorhang auseinandergeht:



oder I, 82: „Wie hell grüßt uns heute der Herr!"

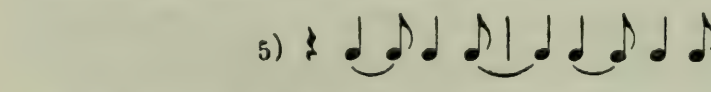


Die letzten vier Achtel gehören dem Gralmotiv an.

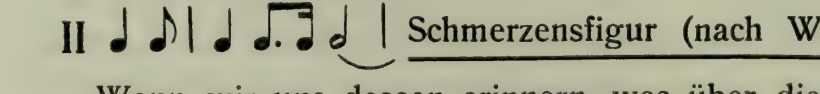


oder

Seite 24, als Gurnemanz vermutet, daß Kundry vielleicht Schuld aus früherem Leben büße.



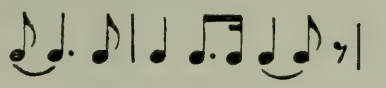
II, Seite 184/185 zu Kundrys Worten: „Ich sah ihn"; obwohl die Verschiedenheit zwischen dem Thema und der fünften Variante ganz gering ist, scheint sie uns doch bezeichnend zu sein.

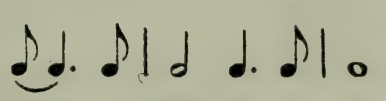


Wenn wir uns dessen erinnern, was über die Synkope zu sagen war, so nimmt es nicht wunder, daß der Auftakt hier

(übrigens gleich den letzten Noten von I) Veränderungen unterworfen ist. Die Synkope strebt ungeduldig nach einer Stelle weiter vorn im Takt.

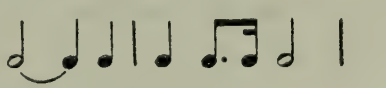
So entstehen:

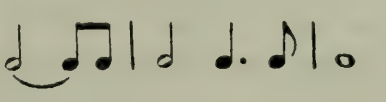
1) 

2) 

letzteres mit Zerdehnung des zweiten Taktes. 1) suche man im zweiten Akt, Auszug Seite 173, und bemerke den Übergang aus den Klingsor- in die Gral-Weisen! Auch im 3. Akt, S. 218, ist der Ausbruch des Gurnemanz: „O Gnade, höchstes Heil!“ in der Form 1) gehalten. In der verwandten Stelle, S. 212: „Schnell ab die Waffen!“ geht die Musik aus dem Gralmotiv durch über zu und wählt das zerdehnte als Fortsetzung, weil es der Feierlichkeit des Grals entspricht.

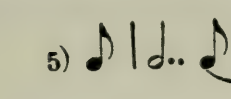
Noch weiter nach vorn rückt die Synkope in den Fassungen:

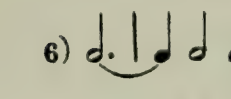
3) 

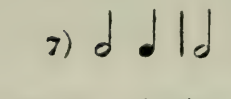
4) 

Wiederum bei 4) der zweite Takt doppelt so langsam. Gerade diese letztere Form wird, ähnlich der zweiten, im Zusammenhang mit dem Gralrhythmus wieder bevorzugt: „Darein am Kreuz sein göttlich Blut auch floß“ (I, S. 32; die Zerdehnung des 2. Taktes mehrmals), und „O Tag der Gnade ohnegleichen“ (III, S. 209). Auch im zweiten Akt (S. 175): „Die Wunde sah ich bluten“, im Zusammenhang der Heilandsklage. Form 3) im ersten Akt, S. 27, vor: „Das ist ein andres“.

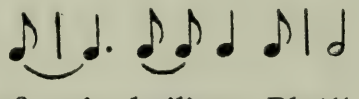
Von drei weiteren Formen:

5) 

6)  (= Takt 2, zerdehnt)

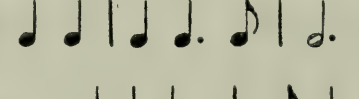
7)  (= beiden Takten, vergrößert)

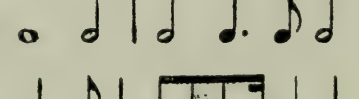
bezieht die Dichtung 5) auf Amfortas: „ein Rettungszeichen bang erflehend“ (I, 38). Beim mühevollen Sichaufrichten vor der Enthüllung des Grals folgen einander die Rhythmen 6 und 7. Im dritten Akt, bei Amfortas Gebet, S. 247 finden wir

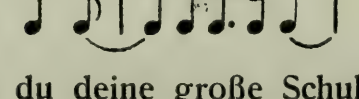
8) 

zu den Worten: „Daß sein heiliges Blut“.

Endlich noch drei Abänderungen für dreigeteilten Takt:

9) 

10) 

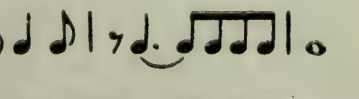
11) 

9) = „Erkennst du deine große Schuld?“ I; 47.

10) = „als seines Siechtums Knecht zu sehn“. I, 15.

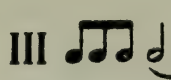
11) = „Ihn selbst am Kreuze kann sie nicht erschauen“. III, 235.

Im Vorspiel aber (gegen Schluß, S. 7) findet sich die vielleicht wirkungstiefste Abänderung:

12) 

Wie bedeutsam trennt hier die Pause und setzt die Synkopierung fort, gerade an der Stelle, wo man am meisten darauf gespannt ist, daß sie aufgehoben wird. Die drei Achtel enthalten keine Punktierung, sondern sind absichtlich dem Speermotiv angenähert.

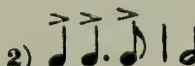
Dieses selbst:

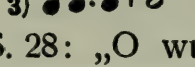
III  Speermotiv

wird andrerseits in der Zerdehnung

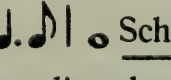
1)

auch mit Punkt versehen:

2) 

3) 

Letztere beide I, S. 28: „O wunden-wundervoller, heiliger Speer" und gleich darauf: „Mit ihm bewehrt Amfortas". 1) sehr häufig, z. B. I, 32 „dazu den Lanzenspeer, der dies vergoß"; S. 37 „der Speer ist nun in Klingsors Hand"; II, S. 179: „Heiland, Herr der Huld! Wie büß' ich Sünder meine Schuld?" Andere Stellen im zweiten Akt (z. B. S. 104, 199) gleichen durch bewegteres Zeitmaß die vergrößernden Viertel wieder aus. Im dritten Vorspiel, und S. 254: „Der deine Wunde durfte schließen" erglänzt das Speermotiv in besonders sieghaftem Markato, wogegen es an einer Stelle im dritten Akt (S. 212), da Gurnemanz zum Ablegen der Waffen mahnt („Kränke nicht den Herrn!"), durch einfaches Legato gleichsam wehrlos, entharnischt klingt.

IV  Schluß der Abendmahlsmelodie.

Eine Wendung, die schon im Vorspiel durchgeführt wird, leitet vom Speermotiv zur Heilandsklage hinüber:

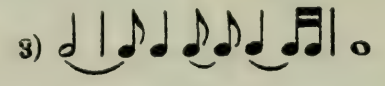
1)

Sie wird auch so eingeteilt:

Eine Zerdehnung bei: „Den heilgen Speer hatt' er entwandt" I, 29:

2)

Außerdem ist zu erwähnen die Parallelstelle zu: „um unsrer Liebe willen“ (As-dur, im Vorspiel):

3) 

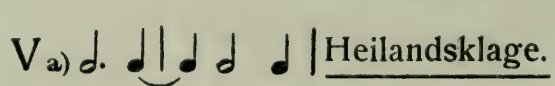
welche in C-moll steht und zum Text hat: „auf daß ihr mein gedenkt“.

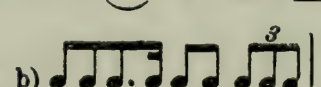
Eine wundervolle Zerdehnung S. 179: Heiland! Herr der Huld! ergibt:

4) usw.

Der Rhythmus der Heilandsklage ist diesem verwandt.

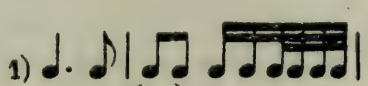
Noch ist zu bemerken, daß die Stellen III, 235: „Der fühlt sich frei von Sündenlast und Grauen“; ebenso II, 185 — nach der Heilandsklage — und III, 227 an den Schluß der Abendmahlmelodie anklingen. In diesen Zusammenhang gehört nun auch, dem Vorspiel zufolge, die Heilandsklage selber, deren Rhythmen wir schon einmal berührt haben. Sie ist im ersten Akt der Sehnsucht, im zweiten dem Schmerze, im dritten der Beseligung geweiht. Alle Veränderungen wollen wir nicht aufzählen; es wären zu viele. Nur die wichtigsten Typen. Charakteristisch sind drei Bestandteile:

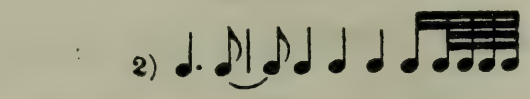
V a)  Heilandsklage.

b) 

c)

Vc) ist Gegenstimme zu a); wir werden sie gesondert betrachten. Der zweite Teil, Vb) kommt nur S. 185 ohne Va) vor; wohl aber kann sich der erste Teil vom zweiten loslösen. Wir geben zunächst zwei veränderte Fassungen von Va), mit verkürzter und mit erweiterter Synkopierung:

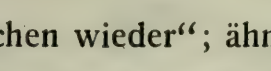
1) 

2) 

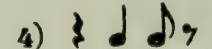
Siehe Vorspiel und die entsprechende Stelle S. 82 oben, vor Titurels Ausruf: O heilige Wonne. Den Doppelschlag, der beide Teile — aber nicht jedesmal — verbindet, treffen wir auch an S. 58, unten, in der Verwandlungsmusik; ferner S. 177, 184, 185, 231. Er verwandelt sich in eine Triole S. 71, letzter Takt (Amfortas' Klage); in einen Triller in der Verwandlungsmusik des ersten Aktes, ferner S. 254 und 173 (vor: Etwas drängend; im Auszug vergessen); in zwei Sechzehntel S. 185, in zwei Zweiunddreißigstel S. 237. Außer den hier angedeuteten Stellen kommen beide Teile, Va) und Vb), verbunden vor im Chorgesang: Den sündigen Welten, in der Klage des Amfortas (S. 74), und gegen Schluß des ersten Aktes (S. 90); dann im zweiten S. 103, im dritten S. 214. Es ist nicht zufällig, daß diese ergreifende Klage im dritten Akt jedesmal zusammenhängend, im ersten nur selten zerstückt (S. 68, 70/71, 90) vorkommt, wogegen im zweiten Akt namentlich der erste Teil, Va), mit dem verschiedenartigsten Ausdruck des Wehs abgetrennt wird.

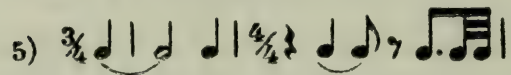
Indem wir Va) noch einmal für sich ins Auge fassen, bemerken wir, daß der angegebene Typus Va) im allgemeinen der maßgebende ist: so in der ersten Verwandlungsmusik, in der Einleitung zur Amfortasklage (Wehe mir der Qual! und: Strafe ohnegleichen!), am Schluß des zweiten Vorspiels, das der Heilandsklage einen erschreckend heftigen, gewaltsamen Ausdruck leiht; dann S. 103 bei Kundrys schmerzlichem „Sehnen, Sehnen!"; in Parsifals Erguß: „Klage, furchtbare Klage!" (S. 174/175) und im dritten Akt an der unsäglich schönen Stelle S. 254: „In Sehnsucht nach dem verwandten Quelle."

Oft genügt der Anfang: , also nur e i n Takt von Va), um die Klage anklingen zu lassen, z. B. in den Augenblicken, da Kundry mit einem Schrei erwacht, da sie ihr Klagegeheul ausstößt oder bekennt: „Da kehrt mir das ver-

fluchte Lachen wieder"; ähnlich  , als sie zu Parsifal sagt: „Seit Ewigkeiten harre ich deiner". In bezug auf weitere Abänderungen des Beispiels Va) vergleiche man die Chorstimmen („Den sündigen Welten") und die hier noch verzeichneten Formen:

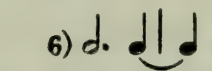
3)

4) 

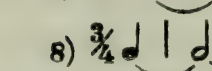
5) 

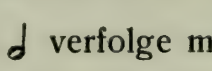
Das Eindringen der Pausen ändert den Ausdruck. 3) findet man z. B. S. 71; 4) S. 109, 191; 5) S. 237.

Auch folgende Änderungen sind bedeutsam:

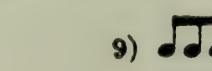
6) 

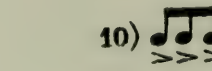
7)

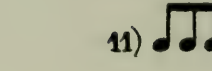
8) 

6) ist für Klingsor bezeichnend im zweiten Vorspiel; vergleiche: „daß einst ich nach dem Heiligen rang" S. 106 und auch: „das Heil der Seele entküßte ihm der Mund", S. 181. 7) begleitet ergreifend Kundrys Worte: „Da traf mich sein Blick" (S. 184); 8) ihren „ernst und ruhig bittenden" Blick, den sie auf Parsifal heftet, weil sie ihn als Erlöser erkennt (S. 237). Eine ausdrucksvolle Zerdehnung  verfolge man am Schluß des 2. Aktes.

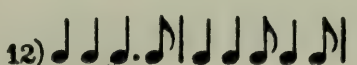
Der zweite Bestandteil der Heilandsklage, V b), erleidet ebenfalls charakteristische Veränderungen. Wir geben zunächst folgende Beispiele:

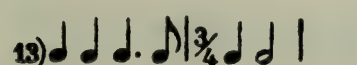
9) 

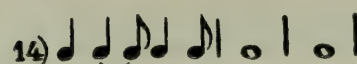
10) 

11) 

9) S. 72 oben, in des Amfortas Klage, voll Hoffnung und Inbrunst! Verzweiflungsvoll dagegen 10), Marcato, mit vollem Orchester, beim Ausbruch Parsifals: „Amfortas! Die Wunde!“ (S. 173). 11) hat langsameres Zeitmaß (S. 103) und leitet über zu den mancherlei Zerdehnungen, die von tiefgehender Wirkung sind:

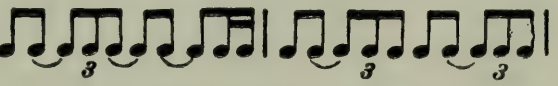
12) 

13) 

14) 

15)

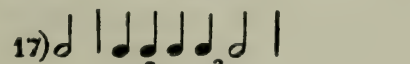
12) an der schon angeführten Stelle: „da traf mich sein Blick“. (S. 184.) Erschütternd wirkt gleich darauf der nämliche Rhythmus im bewegten Zeitmaß: „Nun such' ich ihn von Welt zu Welt“. Zuletzt wirbelt und tobt es in Kundry:

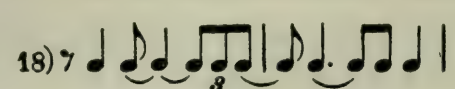
16) 

Die Beispiele 13—15 sind dem dritten Akt entnommen: Anfang und Schluß des Karfreitagszaubers, und S. 254.

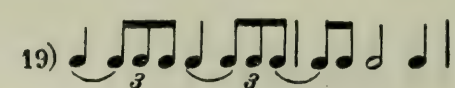
Die Gegenstimme zu V a) ist V c), das offenkundig im nächsten Verhältnis zu V b) steht. Keine der Stellen, die sich an die Heilandsklage des Vorspiels anschließen, hat die Gegenstimme ausgeprägt (weder I S. 82, noch II 177, nur III 214 andeutungsweise): sie beschränkt sich auf den ersten Akt und auch in diesem auf die Verwandlung, auf den Chorsatz und auf die Klage des Amfortas, die allerdings viererlei ergreifend schöne Stellen umfaßt: S. 68, 71, 70 (wo die Gegenstimme selbständig empordringt), und S. 74, wo sie, großartig genug, der Singstimme (etwas geändert) zugeteilt ist.

Außer den Andeutungen:

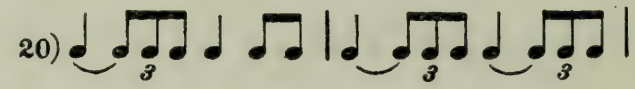
17) 

18) 

— beide I 90 (17, Stimme der Altoboe, ist leider im Auszug ungenau) — findet man nur noch im zweiten Akt den Anklang:

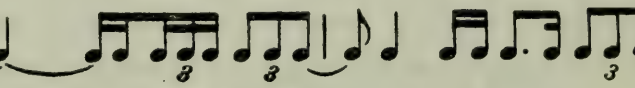
19) 

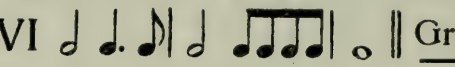
II S. 103: „Sehnen, Sehnen!“ und im dritten Akt die verwandte Folge:

20) 

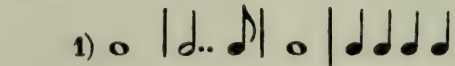
zu Parsifals Worten: „dort fließt in des Grales Welle“ (S. 254; vergleiche V, 15).

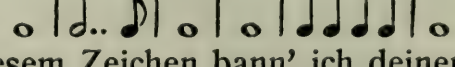
Die Gegenstimme ist im zweiten Akt S. 174 (drittes System, der Violine) zu wild erregten Umschreibungen aufgepeitscht:

21)  usw.

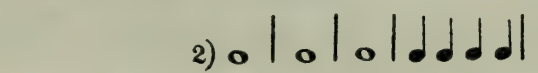
VI  Gralmotiv

Man sollte vermuten, daß sich dieses Thema in unveränderlicher Würde und Ruhe durchs ganze Werk behaupte. Und doch bleibt es von den rhythmischen Zusammenhängen der einzelnen Szenen nicht unberührt. Am meisten entspricht seiner Eigenart die schlichte Vergrößerung der Notenwerte:

1) 

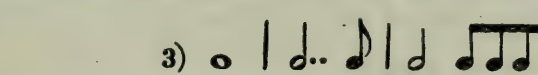
In dieser gesteigerten Form erscheint es der Einbildungskraft des entrückten Parsifal (vor: „Es starrt der Blick dumpf auf das Heilsgefäß“, S. 175). Und wiederum am Schluß des zweiten Aktes, in dreimaligem Ansatz, beim drittenmal:  von den Worten an: „Mit diesem Zeichen bann' ich deinen Zauber“ (S. 199). Ferner III, 206/207, beim Erwachen der Kundry; ebenso

vorher II, 186, als Kundry des Erlösers „Blick schon auf sich ruhen" wähnt. Ähnlich in Amfortas' Klage (S. 71): „Nach ihm, nach seinem Weihegruße muß sehnlich mich's verlangen" (beide Hälften getrennt). Endlich, in einer durchs Zeitmaß angenäherten Verbindung mit der Urform, als Parsifal dem in Ekstase stehenden Amfortas mit dem heilenden Speere naht (S. 251). Ganz am Schluß noch eine zweite hierher gehörige Fassung:

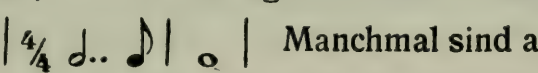


Kundry sinkt beim Anblick des Grals entseelt zu Boden.

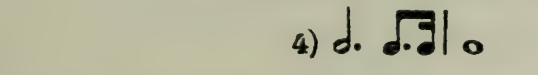
Hieran schließen wir gleich eine Übersicht der Stellen, in denen nur die drei ersten Takte vergrößert sind. Man betrachte die drei Stellen des ersten Aktes, die den Typus:

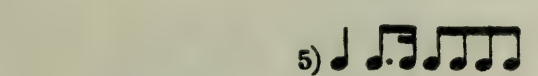


haben: „dem Heiltum baute er das Heiligtum" (S. 33); „Enthüllet den Gral" (S. 68/69); „Die Stunde naht, ein Lichtstrahl senkt sich auf das heilige Werk" (S. 72). In den letzten Takten des Parsifal fügt sich die erste Hälfte des Themas, ohne aufsteigende Sexten mehr, dem Rhythmus:



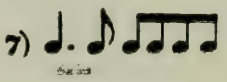
Manchmal sind andrerseits die Sexten allein, teils in Achteln, teils in Vierteln, für sich verwertet; S. 70, 82, 243, dann in Abschnitten, die das Thema durchführungsweise bringen. Andrerseits taucht auch die erste Hälfte im ursprünglichen Rhythmus gelegentlich allein auf (S. 247). Solche Bruchstücke fließen mitunter in einen andern Rhythmus:

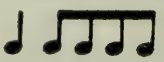




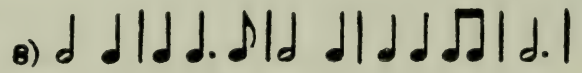
4) steht I 67; 5) S. 56, 60; 6) S. 61, 62.

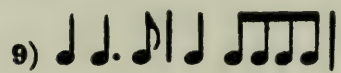
Der zweite Akt bringt bei Parsifals Worten „Lieb' und Erlösung soll dir werden" (S. 193) den verkürzten Rhythmus:

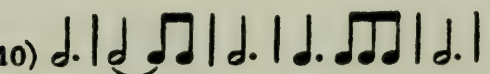
7) 

noch dazu in raschem Zeitmaß, und durch synkopischen Einsatz der Holzbläser auffallend. (Vergl. S. 193 oben, die Sexten ebenso lebhaft.) Am Anfang des Werkes, S. 18, begegnen wir demselben Rhythmus im langsamen Zeitmaß. (Vergl.  III, S. 210.)

Wie sich das Gralmotiv in den $^3/_4$-Takt fügt, ersehen wir an den Beispielen:

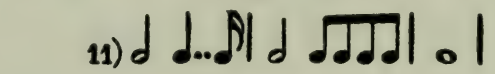
8) 

9) 

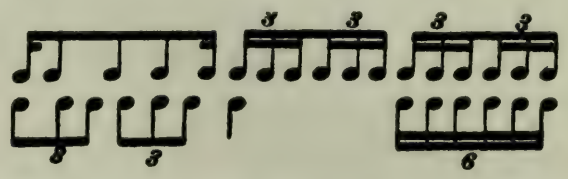
10) 

Alle drei im dritten Akte: S. 230 (mit dem Schluß ist der bedeutsame Takt S. 45 zu vergleichen); dann S. 234 und 237. Diese Stellen bergen einen dichterischen Zauber höchster Anmut.

Ferner weisen wir auf die Form hin:

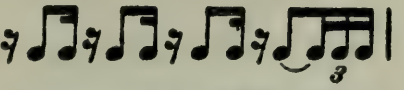
11) 

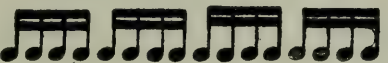
in der das Gralmotiv durch den doppelten Punkt eine wenn auch noch so leise Abstufung erhält: S. 75, 108, 251, 254 ff. Die Stelle S. 108 ist besonders bemerkenswert durch die Begleitung der Streicher in Synkopen und Triolen:

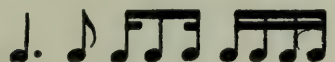


Endlich bringen wir die Abarten des Gralmotivs, die

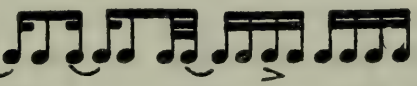
im Vorspiel zum dritten Akt Parsifals Suchen und Kämpfen schildern:

12) 

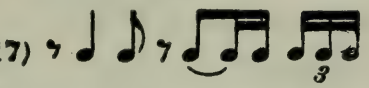
13) 

14) 

15)

16) 

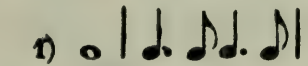
Dem wäre aus Parsifals Schilderung (S. 215—217) „Der Irrnis und der Leiden Pfade kam ich" etwa noch als unterschiedenes Beispiel hinzuzufügen:

17) 

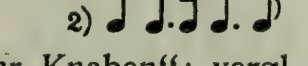
S. 54 ist noch eine Stelle zu erwähnen: „So recht, so nach des Grales Gnade": das Gralmotiv leiht ihr den Rhythmus, während die melodischen Schritte anfangs andere sind. Also, wie so häufig, melodische Variation, auf Grund desselben Rhythmus!

VII Glaubensthema.

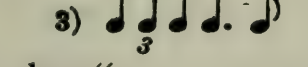
Die am öftesten vorkommende Abänderung gliedert sich:

1) 

Zum erstenmal: „Ihm neigten sich in heilig ernster Nacht", S. 32, 33; dann an den entsprechenden Stellen des dritten Aktes, 218, 219, 246, 247, 253.

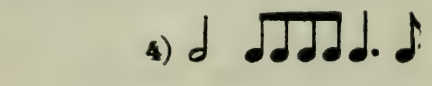
2) 

S. 9: „Jetzt auf, ihr Knaben"; vergl. S. 31: „Titurel, der fromme Held".

3) 

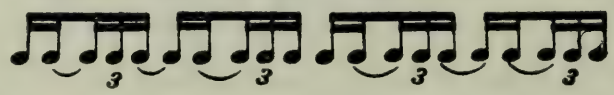
S. 24: „Gut tut sie dann".

Im Dreitakt ($^3/_2$) bleibt die Form:

4) 

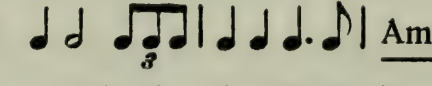
S. 15: „Des siegreichsten Geschlechtes Herrn“; S. 222.

Wenn VI, 13 aufs Gralmotiv richtig bezogen ist (Wolzogen hört in den vorangegangenen Takten dort das Rittmotiv heraus), dann dürfte auch die feine, träumerisch-kindliche Figur, die im 3. Vorspiel auf jene Sechzehntel folgt, mit dem Glaubensthema zusammengebracht werden:

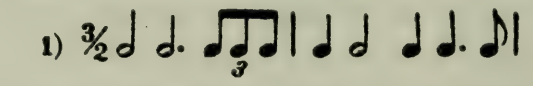
5) 

Oder sollte sich die Heilandsklage darin bergen? —

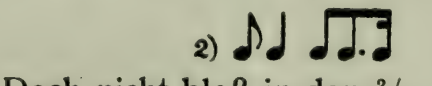
Diesen sieben Motiven des ersten Vorspiels fügen wir noch die wichtigsten aus dem Verlauf der Handlung hinzu:

VIII  Amfortas-Motiv.

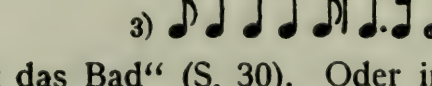
Gleich wenn der kranke König hereingetragen wird, erscheint das ihm zugehörige Motiv in veränderter Gestalt:

1) 

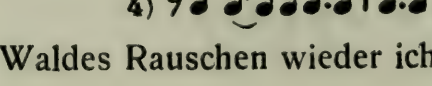
Der zweite Takt bildet sich melodisch zu einer herrlichen Waldweise um, aus der die Ruhe des Morgens tönt, aus der entzückender Vogelsang klingt, wenn Gurnemanz den jungen Parsifal an die Weihe des Haines gemahnt:

2) 

S. 44. Doch nicht bloß in den $^3/_4$-, auch in den $^4/_4$-Takt schmeidigt sich die zarte Weise:

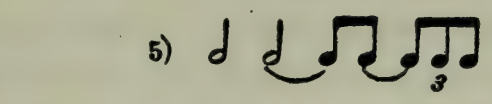
3) 

„Ihn frischt das Bad“ (S. 30). Oder im dritten Akt so:

4) 

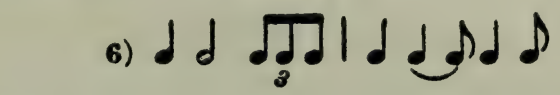
„Da dieses Waldes Rauschen wieder ich vernehme“ (S. 216).

Und nicht genug hiermit: auf S. 20 gesellt sich dem ersten Takte der ersten Variante noch die anmutige Wendung:

5) 

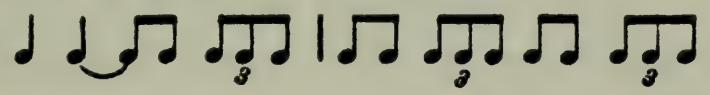
die als Gegenstimme in das freudige Getöne mit einfällt.

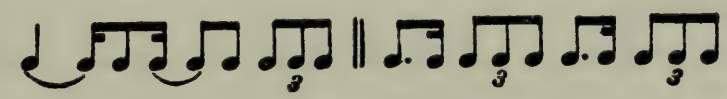
Eine andere, bedeutungsvolle Fortbildung aus dem ursprünglichen Kern ergibt:

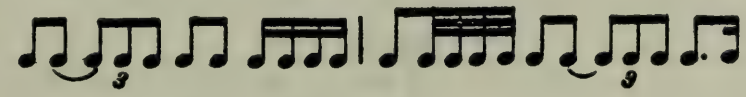
6) 

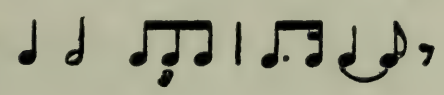
„Die Wunde ist's, die nie sich schließen will" (S. 30). Im dritten Akt, S. 252, unmittelbar ehe das Amfortas-Motiv seine (als VII angegebene) eigentliche Gestalt wiedererhält, kommt die Musik auf diesen Rhythmus zurück. (Vergl. zu 6) die Stelle S. 48.)

Qual und Trotz sprechen aus den nach anderer Seite ausweichenden Umbildungen:

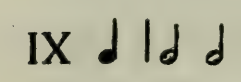
7) 

8) 

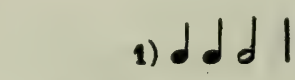
9) 

10) 

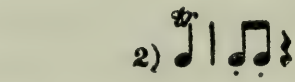
7) findet man S. 216: „Zu ihm, dess' tiefe Klagen ich törig staunend einst vernahm"; das Unverständnis Parsifals scheint sich in auszudrücken. 8), erster Takt, ist der Stelle entnommen, da Gurnemanz von Amfortas berichtet, daß er „in wütendem Trotze" den Tod begehrte (S. 220); ebendort die Folge 9). Den zweiten Takt von 8) bringt die Ekstase des Amfortas, S. 249, die zugleich S. 250 die Form 10) aufwirft.

IX  „Durch Mitleid wissend“

Der Spruch der Verheißung bewahrt in der Regel die viertaktige Grundform, wenn auch das Orchester manchmal (z. B. 115/116) Dehnungen anbringt. Die erste Hälfte sinnvoll allein: S. 11: „Ihm hilft nur Eines“. In zwei Takte ist der Spruch zusammengezogen S. 50: „Waffenfremd in Öden erzog sie ihn zum Toren“:

1) 

Am Schluß des ersten Aktes, als Gurnemanz dem Knaben die Türe weist, verkürzt sich das Motiv zu Achtelstößen, z. B. so:

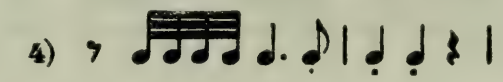
2) 

Ähnlich bei Klingsor; S. 109, „Ha! wer dir trotzte, löste dich frei“.

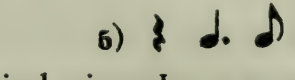
3)

In dem Gefüge der vier Takte sind die Quintenschläge wiederholt.

Kurz darauf wird, bei Parsifals Ankunft im Zaubergarten, das Torenmotiv in folgendes Symbol gefaßt:

4) 

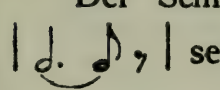
Es bedarf nur der Weglassung der Zweiunddreißigstel, der Sänftigung des zweiten Taktes, um Gurnemanz' Worten: „Mitleidsvoll Duldender, heiltatvoll Wissender!“ im dritten Akt, S. 230, zu entsprechen:

5) 

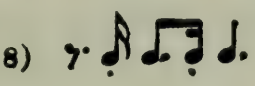
Ähnlich sind einander angenähert S. 192 und 252, 254:

6)

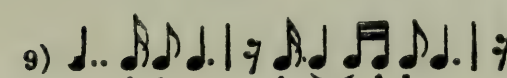
7)

Der Schlußchor entnimmt dem wiederholten  sein

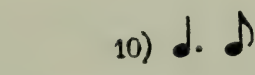
Außerdem bietet der dritte Akt noch andere Brechungen; im Vorspiel ist durchgeführt (vergl. S. 217/218):

8) 

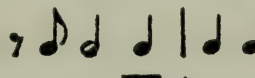
Auch steigert und senkt das Vorspiel die Linie wie folgt:

9) 

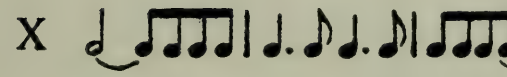
Der letzte Takt berührt sich wieder mit Beispiel 7). Ruhig und fest kündet sich die Tapferkeit Parsifals an im Rhythmus:

10) 

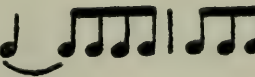
S. 214 und 216; wogegen die Synkopierung wiederum die Oberhand gewinnt in den Worten S. 223: „Da keine Buße, keine Sühne der Blindheit mich entwindet“ und im darauffolgenden Einsatz des Horns und der Altoboe:

11) 

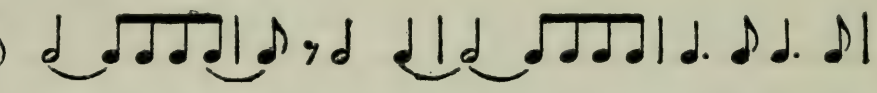
12)

X  Klingsor.

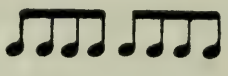
Wenden wir uns nach dem entgegengesetzten Gebiet: der Zauberwelt Klingsors, so fällt auf, daß die Motive, welche in diese Welt führen, den Rhythmus weniger mannigfach prägen, teils weil sie innerlich zu schwer beweglich, teils weil sie zu flatternd und unstet sich verhalten. So ist das angegebene Motiv Klingsors im Kerne nicht verändert, wenn etwa S. 37 die Unruhe der Achtel im zweiten Takt fortgesetzt wird:

1)  usw.

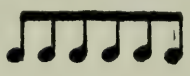
Oder wenn, wie S. 36, nach dem ersten Takt aus einer gewissen Scheu oder Scham abgebrochen wird („Schon viele hat er uns verdorben"):

2) 

Am ehesten darf die völlige Auflösung der ersten Takte in Achtel (S. 99, 107):

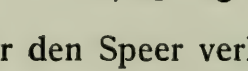
3) 

als Veränderung gelten; der Schluß der Szene, S. 115, teilt die Achtel in den $^3/_4$-Takt ein:

4) 

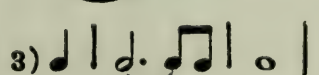
XI „Zaubermotiv" (nach Wolzogen).

Man könnte dieses Motiv auch als Variante zu X deuten. Der erste Takt wird S. 26 vergrößert:

1) 

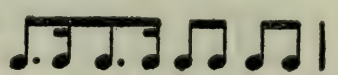
„als unser Herr den Speer verlor". Entsprechend den harmonischen Anspielungen, die bald kenntlicher, bald versteckter sind, gewinnt dieser Takt noch andere Zerdehnungen, die durch folgende Beispiele vertreten sein mögen:

2)

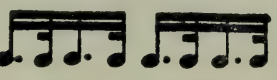
3) 

2) S. 12: „So nenn uns den!" 3) S. 19: „Doch zuvor versuch es noch mit diesem!" Vergl. S. 14: „Arabia birgt dann nichts mehr"; S. 25: „So ist's wohl auch jen' ihre Schuld" u. a.

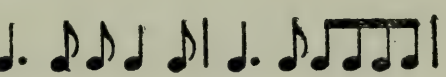
Die bedeutsamste Abwandlung scheint uns das sogenannte Rittmotiv zu sein:

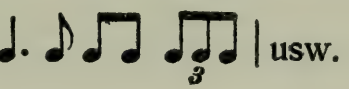
4) 

Man braucht es nur beim Erscheinen der Kundry harmonisch klar zu erfassen, um den ersten Takt von XI damit zu verbinden; die Punktierung hat im zweiten Takt (XI) ihren Anhaltspunkt. Die Abbiegungen des Rittmotivs sind zu sehr gelegentlicher und unsteter Natur, als daß wir sie alle verzeichnen möchten; die Triole spielt oft herein. Nur eine erregte Verkürzung, die auf Parsifals „Knabentaten" deutet, sei herausgehoben (S. 178/179):



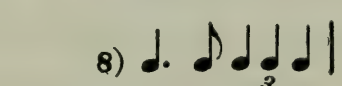
Die weiteren Takte von XI werden im zweiten Vorspiel noch heftiger betont:





Zu 6) vergl. S. 175 „Nein, nicht die Wunde ist es!" Der zweite Takt klingt hier an XII an; der erste ist leider ungenau im Auszug.

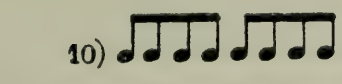
Schön ist die Abbiegung S. 100:



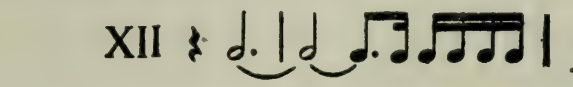
bei der schlafenden Kundry; darf man die Oberstimmen auf den Rhythmus der Heilandsklage beziehen?

S. 164 gehört die Folge

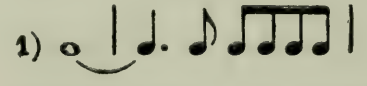
auch hierher. Endlich wird, wie X, auch XI in lauter Achtel aufgelöst



S. 98 in der Beschwörungsszene des zweiten Aktes; S. 251 bei Amfortas' Ekstase.

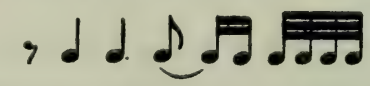
XII  Kundry.

Die rhythmische Flüchtigkeit des Motivs, das nach krampfartigem Ansatz unvermittelt ins Heftige ausbricht, gestattet dem Tondichter eine außergewöhnlich biegsame Anwendung. Es würde sich aber mehr im Zusammenhang instrumentaler Änderungskunst lohnen, die einzelnen Beispiele beizubringen. Eine ganz rührende Milde spricht aus der Wendung, die Amfortas dem Motiv gibt (S. 19/20); die ersten Takte beginnen:

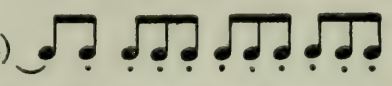
1) 

Das sanfte Zeitmaß und die unterdrückte Synkope nehmen alles Schmerzlich-Jähe hinweg. Vergl. S. 182, die Achtel, allerdings lebhaften Zeitmaßes. Kundry selbst aber legt nicht bloß ihre Qual, sondern auch ihre Freude an der Verführung in dieses Motiv; man vergleiche 172, 180/81 die Beispiele:

2) (die letzten 3 Achtel eines $^9/_8$-Taktes).

3) 

Die Triole beschleunigt und erregt oft die absteigende Tonfolge und gibt ihr an Stellen des Schmerzes noch mehr den flackernden und wilden Eindruck; z. B. II, 183:

4) 

wobei außerdem das Staccato mitwirkt.

XIII Reigen der Blumenmädchen.

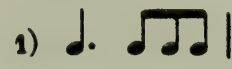
Auf den dritten und vierten Takt bezieht sich der Anfang unseres vorhin genannten Beispiels XII, 2. Die ersten Takte aber werden (S. 35) in Gurnemanz' Beschreibung synkopiert

usw.

Die Verbindung mit Klingsor- und Kundrymotiven ist an jener Stelle besonders kunstvoll.

XIV Mädchenklage (nach Wolzogen).

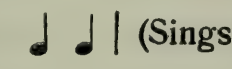
Das aus der Szene der Blumenmädchen, wie das vorige, allbekannte Motiv wird bei Kundrys Mahnung in den $^6/_8$-Takt gebracht:

1) 

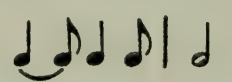
Ebenso verliert es die Anfangspause, die soviel Schwung gab, in der folgenden Form, als die Mädchen, zögernd und ungern, Parsifal verlassen (S. 159):

2)

Kundry selbst aber gibt in ihrem Liebesdrängen dem Motiv die Fassung (S. 193):

3)  (Singstimme)

4) (Orchester)

5) 

Letztere Stelle S. 196 nach den Worten: „Nur eine Stunde dein“. Im $^3/_4$-Takt bietet dann S. 196 gleich darauf die Synkopen:

6)

Ihnen entspricht im dritten Akt (S. 228/29) das zarte Gebilde:

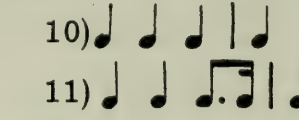
7)

das sich in herrlicher Weise fortentwickelt. Der Schluß des zweiten Aktes bringt die ausdrucksvolle Dehnung:

8)

Die durchgeführte Fassung (S. 120 ff)

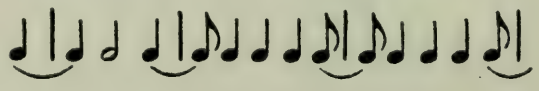
mit der Nebenform haben wir als 131. Beispiel kennen gelernt und besprochen. Erhöhte Lebhaftigkeit bringt der $^3/_4$-Takt:

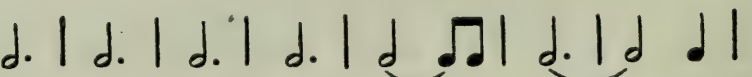


mit seinen Triolen-Umspielungen, die so glatt ins Parsifalmotiv münden, mit seinen Verzierungen , die sich dem Reigenmotiv lieblich anschließen.

XV Blumenaue am Karfreitag

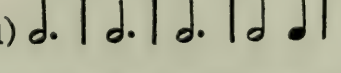
Das Gegenbild zum schwülen Zauber Klingsors ist im dritten Akt die heimatlich einfache Blumenaue. Sie erblüht unvermerkt, still und sinnsam, als Parsifal seine Schritte zu Gurnemanz' Behausung hinlenkt (S. 209):



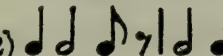
XVI 

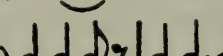
Der Schwan

Noch einmal kehren wir ins Gebiet des Grales zurück: das Motiv des Schwans wird einigemale abgeändert; zuerst eigentlich schon vom Knappen, der verkündigt: „Der König grüßte ihn als gutes Zeichen" (S. 42):

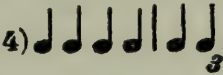


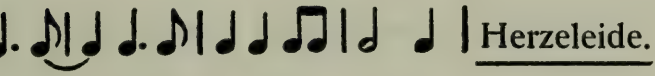
Die Eile des Augenblicks heischt diese Abkürzung. Nachher (S. 48), wie der Schwan fortgetragen wird, vernimmt man die Rhythmen:

2) 

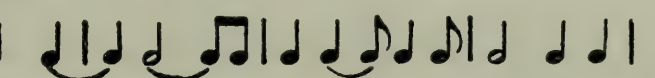
3) 

Am Schluß des ersten Aktes, wieder im $^4/_4$-Takt:

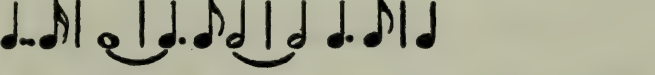
4) 

XVII  Herzeleide.

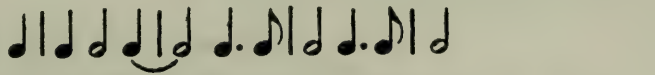
Im $^4/_4$-Takt gliedert sich das Thema (S. 49):

1) 

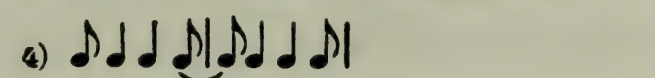
Eigentümlicherweise nimmt ihm Gurnemanz (S. 52) das Synkopierte, das sonst ein Kennzeichen dieses Motivs ist:

2) 

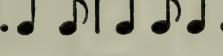
Ähnlich S. 54, nachdem es S. 53 in Parsifals Seele erklungen war:

3) 

Klingsor deutet mit dem Herzeleidemotiv auf den Zauber, der Kundry „immer wieder zum Dienst" ihm gesellt.

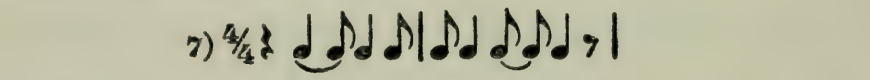
4) 

Es ist wohl kein Zweifel, daß die musikalische Einflechtung mehr den Zauber anklingen läßt, mit dem Kundry Parsifal zu bestricken versuchen wird. Die Worte: „Parsifal! dich grüßet Wonne und Heil zumal!" (S. 157) führen in der Tat die Erinnerung an Herzeleide herbei (Fassung 1), und die ganze Erzählung von seiner Mutter ist musikalisch von der reichen, schmiegsamen Melodie getragen, wobei die folgenden Rhythmen die Bewegung bestimmen:

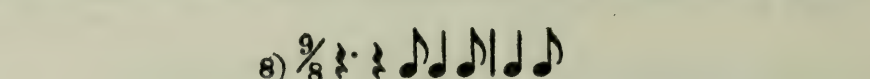
5) 

6)

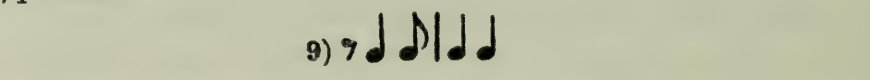
5) beschwichtigt die Synkope, wogegen sie in 6) wieder klar hervortritt (S. 167: „Nur Sorgen war sie, ach, und Bangen"). Vergleiche die Namengebung:



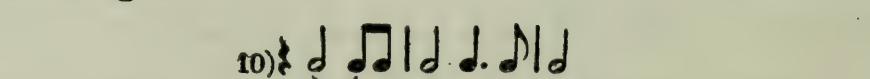
S. 163: „Ihn dir zu künden harrt' ich deiner hier". Die Synkopierung verdichtet sich zu einem eigenen Gebilde, das von Wolzogen als zweites Herzeleidemotiv angesehen wird:

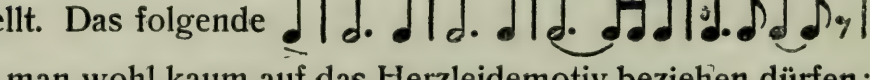
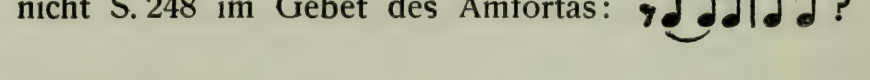


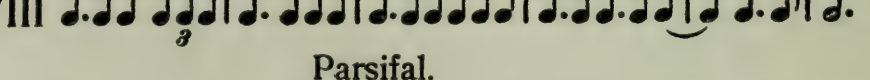
S. 168: „Doch ihr Wehe du nicht vernahmst". Nachher im $^4/_4$-Takt:



So auch verklingend bei den Worten: „als Muttersegens letzten Gruß der Liebe ersten Kuß" (S. 173). Im dritten Akt kehrt diese stark synkopische Form noch einmal in der Verwandlungsmusik wieder:



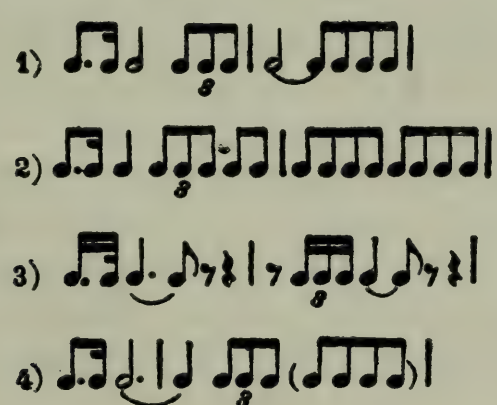
Es ist, als wären die Takte 1 und 3 der 1. Abänderung umgestellt. Das folgende  wird man wohl kaum auf das Herzleidemotiv beziehen dürfen; auch nicht S. 248 im Gebet des Amfortas:  ?

XVIII 

Parsifal.

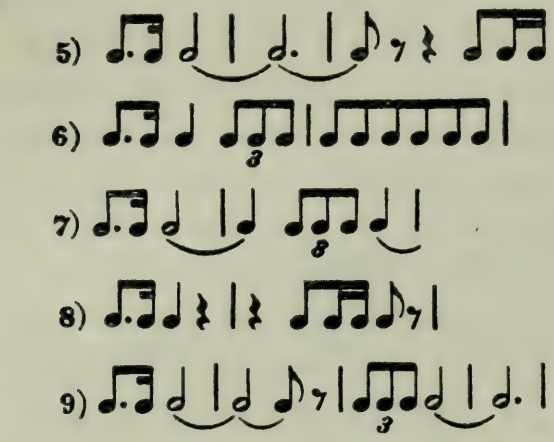
„Gewiß! Im Fluge treff' ich was fliegt" — mit diesen Worten, von den Naturlauten der Hörner begleitet, erscheint Parsifal als unerfahrener Knabe, der den Schwan erlegt hat (S. 43). Sein naturfrisches, ursprüngliches Wesen wird vorzüglich gekennzeichnet durch den auftaktlosen, stürmisch

hereinbrechenden ersten Takt. So frei auch Wagners rhythmische Umbildungen sind, er hält doch andrerseits das weiseste Maß, indem er nicht alles Beliebige aus seinen Motiven werden läßt. Wie nahe läge es z. B., das erste Viertel im Fluß der Handlung und des musikalischen Geschehens einem Auftakt zu geben. Aber ohne Ausnahme setzt das Motiv immer ohne Auftakt, und zwar — eine einzige Stelle ausgenommen — mit Beginn des Taktes ein! Zugleich sehen wir bestätigt, daß es mit dem Taktstrich doch eine wichtige Bewandtnis haben müsse, daß er so nachdrücklich geachtet wird. Umgekehrt wie das Parsifalmotiv setzt das Glockenmotiv immer auf schwachen Taktteil ein. (Auch S. 225:) Eine wunderbare Stelle, in der das Parsifalmotiv unvermerkt aus letzterem herausspringt, ist zu Beginn der Verwandlungsmusik im dritten Akt. Weniger hartnäckig als ohne, erscheint im Auftakt. Sehen wir zu. Die zwei ersten Takte des Motivs nehmen in $^4/_4$ mancherlei Gestalt an:



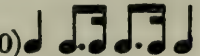
1) S. 49: „Im Wald und auf wilder Aue waren wir heim"; ebenso, 1. Takt, S. 193, 210. 2) S. 52: „den freislichen Knaben lernten sie fürchten", ebenso, 1. Takt, S. 51. 3) zu Anfang des zweiten Aktes, als Parsifal von Klingsors Zauberkunst erschaut wird. 4) gegen Ende des zweiten Aktes, S. 192, an der merkwürdigen Stelle, da Parsifal der Kundry „Erlösung" bietet, ja „Lieb' und Erlösung" ver-

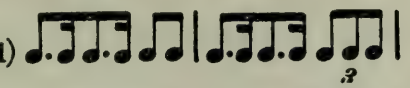
spricht, wenn sie ihm zu Amfortas den Weg zeige. Beidemal fließen die Sexten des Gralmotivs aus dem naturfrohen Parsifalmotiv: sollte damit nicht eine musikalische Urkunde gegen den asketischen Charakter der Szene geschaffen sein?



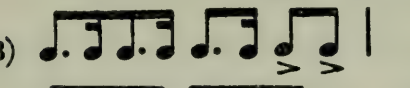
5) im dritten Akt, S. 229, als Gurnemanz Parsifal zum König salbt. 6), durch die Achtel des zweiten Taktes der Form 2) entsprechend, findet man im zweiten Akt vor: „Ha, wie stolz er nun steht auf der Zinne!“ (S. 114; vergl. S. 133.) In 7) und 8) rückt die Triole, oder was sie vertritt, an zweite Stelle herauf; siehe S. 113: „Sie weichen, sie fliehn!“ oder S. 149: „Ihr wildholdes Blumengedränge“, oder S. 156: „Laßt ab, ihr fangt mich nicht“. 8) steht S. 230: „die letzte Last entnimm nun seinem Haupt!“ In der 9) Fassung (S. 110) rückt die Triole sogar ausnahmsweise an den Taktanfang: „Jetzt schon e r k l i m m t er die Burg“ — die Heiterkeit der Triole weicht dem Ausdruck des Angestrengten.

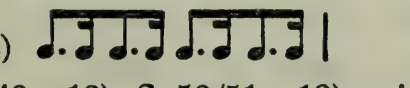
Nun einige Einzelheiten. Der dritte Takt des Parsifalmotivs bleibt immer dreiteilig, z. B. S. 49; nur an den beiden letzten Stellen, in denen das Thema im dritten Akt seine äußersten Höhepunkte erreicht, wird der $^4/_4$-Takt ganz durchgeführt. — Im zweiten Akt werden S. 134 bei den Worten: „Wir spielen nicht um Gold“ auch die Triolen der Mädchen von Parsifals lustigem angesteckt, so daß nun die Figur zu einem wichtigen Trieb der Entwicklung wird. — Der vierte Takt des Themas nimmt folgende Bildungen an;

10) 

11) 

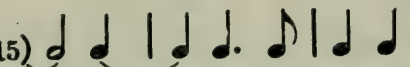
12)

13) 

14) 

10) und 11) S. 49; 12) S. 50/51; 13) mit doppelter Synkopierung S. 111; 14) S. 51/52, 111/112, 118/119. Das Rittmotiv der Kundry (vergl. XI, 4) ist ursprünglich mehr rhythmisch als harmonisch verwandt; die Unterscheidung gehört also ins Gebiet harmonischer Variation.

Besondere Aufmerksamkeit verdient der Schluß des Parsifalmotivs, weil er so wundersam hold und träumerisch ausklingt, recht als sollten Güte und Innigkeit dem stürmischen Frohsinn entquellen. Wie schön steht die Schlußwendung besonders dem Parsifal des zweiten Aktes! Im ersten schildern gerade die erweiterten Schlußtakte (S. 45 bis 47):

15) 

16)

wie unmittelbar dem Knaben Gurnemanz' Mahnungen zu Herzen und ins Gewissen gehen. Im dritten Akt beziehen wir auf die Schlußtakte des Motivs jene ernsten Töne, die nichts mehr von jugendlichem Überschwang kundtun:

17)

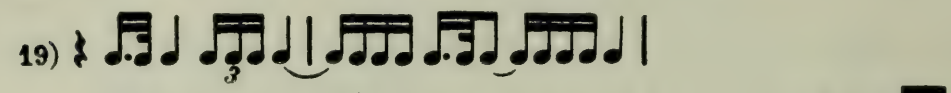
18)

Es ist vielmehr des Mannes Reife, Strenge und Trauer, was aus diesen Klängen und Rhythmen spricht (S. 210/211).

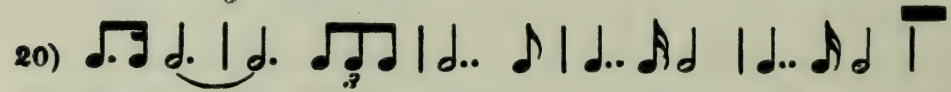
Zuletzt geben wir die rhythmische Folge des Parsifalmotivs in vier verschiedenen dramatischen Lagen: zuerst am

Schluß des ersten Aktes, während Parsifal von Gurnemanz hinausgestoßen wird aus der Gralsburg; dann im dritten Akt, wie er, in vollem Harnisch, am Karfreitag Gurnemanz wiederfindet (S. 209/213); endlich, wie Parsifal mit erhobenem Speer der Gralsburg zueilt (S. 238/239), und wie er dort, nachdem er Amfortas heilend berührt, den Speer der entzückten Ritterschaft darbietet. („Die Wunde schließt der Speer nur", enthält eine 4. Variante des Speermotivs III).

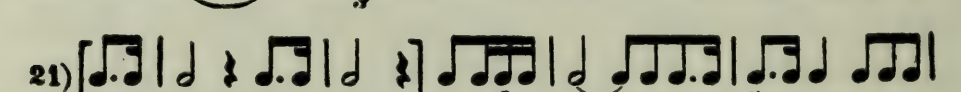
19)

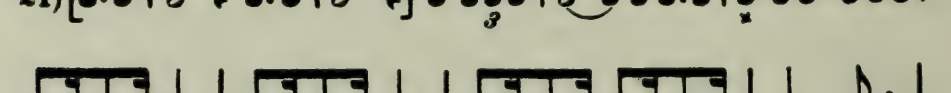


20)

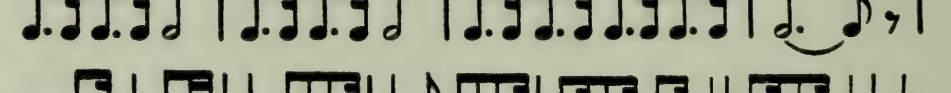


21)



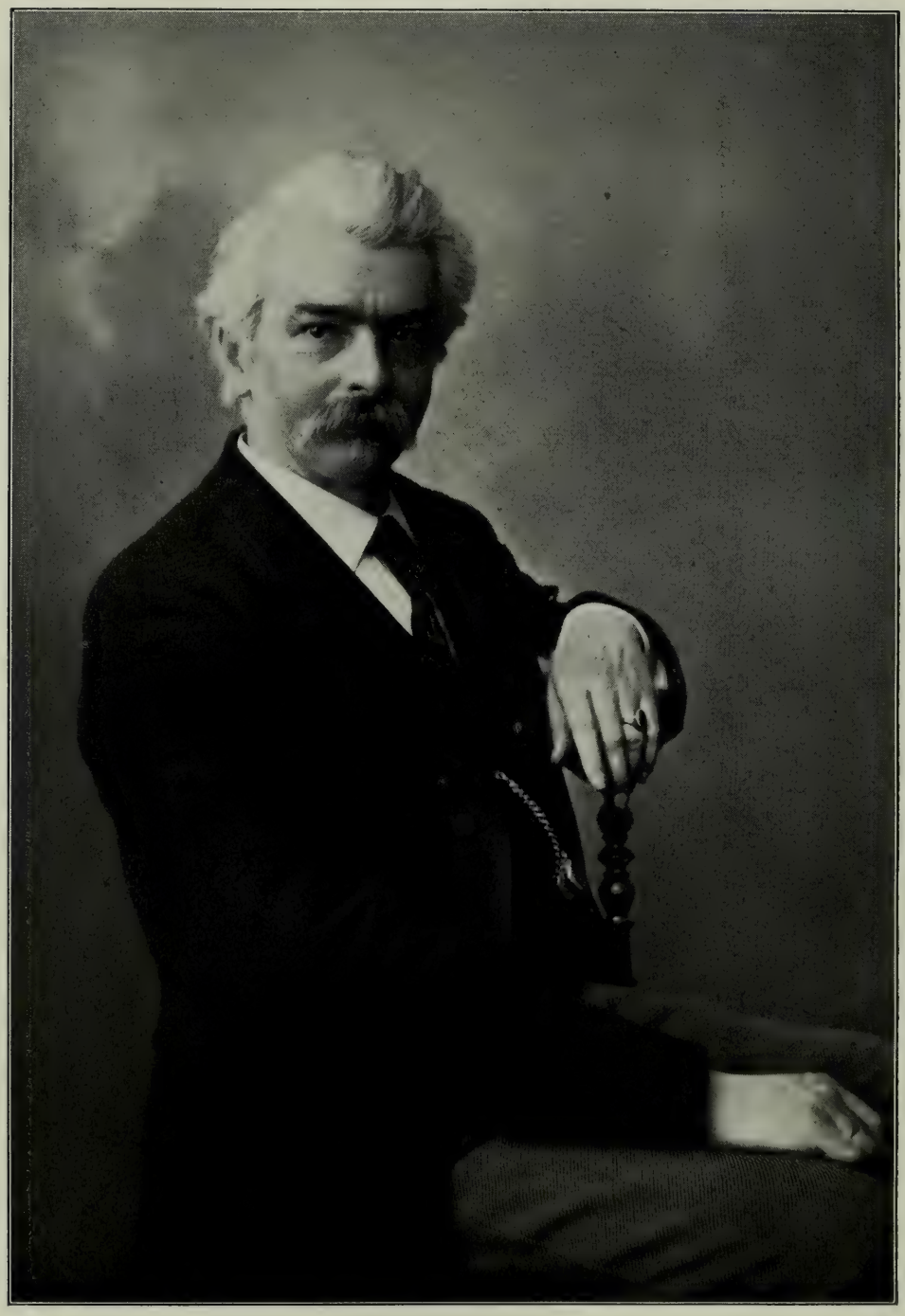


22)



Nur ausnahmsweise haben wir in unserer ganzen Untersuchung die Singstimmen beigezogen. Es gibt eine sehr lesenswerte, scharf- und feinsinnige Arbeit auf diesem Gebiet: „Streifzüge durch die musikalische Deklamation in R. Wagners Parsifal" von Dr. Rudolf Kirsten, Ostern 1907; Beilage zum Jahresbericht des Kgl. Realgymnasiums zu Annaberg (die an anderer Stelle gewürdigt wird. D. Herausg.). Die Gestaltung der Singstimmen erfordert in der Tat eine gesonderte Abhandlung.

Persönlichkeiten



Hans von Wolzogen.

Ein Gedenkblatt zum sechzigsten Geburtstage.

Von

Kurt Mey.

Wenn man nach den ersten Persönlichkeiten fragt, welche Richard Wagner nicht nur als großen und fortschrittlichen Musiker und gründlichen Reformator der Oper verehrten und für ihn in dieser Richtung und Hinsicht eintraten, sondern welche seine die Gesamtkunst und damit und daneben auch das ganze Leben umfassende Begabung und Bestrebungen erkannten und vertraten, so sind in erster Reihe zwei Männer zu nennen: Karl Friedrich Glasenapp und Hans Paul Freiherr von Wolzogen. Zwar nannte sich Richard Pohl gern den ersten Sturmbock im Kampfe für Richard Wagner; zwar wird unter den ersten Kämpen ein Wilhelm Tappert trotz späteren Abfalles von Bayreuth immer genannt werden müssen, während die oft mehr enthusiastische als wirklich verständnisvolle Agitation eines Ludwig Nohl für weitere Kreise schon fast der Vergessenheit anheimgefallen ist. Zwar gab es schon seit der Dresdener und Züricher Zeit des Meisters Männer, welche nicht nur durch Wort und Schrift, sondern auch durch die Tat für die neue Kunst eintraten, wie Uhlig und Röckel, wie der unvergleichliche Franz Liszt und der geistvolle Hans von Bülow und späterhin die Dirigenten der Bayreuther Festspiele. Aber Glasenapp und Wolzogen waren die ersten, die, ohne selbst Musiker zu sein, doch das Eintreten für Richard Wagner zur Hauptaufgabe ihres Lebens gemacht hatten. Sie sind die geistigen Väter des sogenannten Wagnerianismus, jener von den einseitigen und kalten Spezialwissenschaften so heftig und nicht selten auch

unfein angefochtenen Richtung, die aus Enthusiasmus und Liebe geboren ist und trotz bisweiligem Übersprudeln des Gefühles und des Urteils für die wirklich lebendige Kunst mehr getan hat als die gesamten Kunstwissenschaften zusammen! Der jüngere Heinrich von Stein konnte, da er allzufrüh starb, nicht zum Führer dieser Richtung erhoben werden; und so blieben die beiden um zehn Jahre älteren bis heute die Leiter dieser längst nicht mehr unter einem Parteibegriff zu umfassenden Bestrebungen, auch wenn von diesen sich hie und da Sonderbestrebungen loslösten, die oft mit den ursprünglichen in Gegensatz, ja selbst in Feindschaft gerieten. Richard Wagners Kunstwerke blieben dabei immer das gemeinsame Ideal, während seine Kunstlehre und seine Regenerationsschriften die Spaltungen herbeiführten. Diejenigen, die den Meister von Bayreuth in seiner ganzen Persönlichkeit zu erfassen suchten, in welcher Kunst und Kultur Eines war, scharten sich um Bayreuth und tun es noch heute. Sie erblicken auch noch heute in Glasenapp und Hans von Wolzogen ihre Vorbilder, denen jeder in seiner eigenen und besonderen Art nachzustreben bemüht ist. Der Biograph verfolgte mehr das Werden, der philosophisch angehauchte Idealist mehr das Sein in Richard Wagner. So ist es ganz natürlich, daß Glasenapp vom Vater schließlich auf den Sohn kommen mußte, in welchem die Anlagen jenes in neuer und andrer Art fortwirken, während Wolzogen, der freudigen jungen Kunst zwar sich innig freuend und ihrer siegreichen Laufbahn sich innerlich bewußt, sich doch in seinen Schriften zumeist auf Richard Wagner beschränkt, deren erster Ausleger er noch heute ist. Beide Männer wirken getrennt voneinander, wie im Deutschen Reiche einst Moltke und Bismarck; aber wie diese im Reiche eng zusammengehören, so jene im Gebiete der deutschen, von Richard Wagner geschaffenen und gleichzeitig auch gedeuteten neuen Kunst! — Glasenapp und Wolzogen sind nur ein Jahr auseinander, also ziemlich gleichaltrig. Jener

ist 1847 geboren und konnte im vorigen Jahre (in der Halbmonatsschrift „Die Musik“) von uns, und zwar fast mit seinen eigenen Worten, gewürdigt werden; diesem sollen heute unsere Ausführungen gelten.

Hans von Wolzogen wurde am 13. November 1848 in Potsdam geboren. Sein Vater war damals preußischer Regierungsbeamter, wurde aber später Intendant am Großherzoglichen Hoftheater zu Schwerin (Karl August Alfred Freiherr von Wolzogen, der seine beiden ersten Vornamen nach seinem erlauchten Paten, dem Herzog Karl August von Weimar, trug). Seine Mutter war eine Tochter des berühmten Architekten und Baukünstlers Karl Friedrich Schinkel. Da sie bereits im zweiten Lebensjahr ihres Sohnes starb, wurde dieser im Schinkelschen Hause in Berlin (der Kgl. Bauakademie, in deren Gebäude sich heute das Werdersche Gymnasium befindet) erzogen, bis er auf das Gymnasium kam. Solches besuchte er zunächst von 1862 bis 1867 in Breslau (Elisabeth-Gymnasium), erlangte aber das Reifezeugnis 1868 auf dem Gymnasium zu Schwerin. Er bezog die Universität Berlin, wo er von 1868 bis 1870 verweilte, und studierte daselbst vergleichende Sprachwissenschaft und Mythologie, Geschichte und Philosophie, wodurch er sich unbewußt gerade auch auf das „Richard Wagner-Fach“ recht gründlich vorbereitete, da er nur noch die Musik hinzuzutun brauchte. Mit Schopenhauers Philosophie wurde er bereits in seinem ersten Studienjahr bekannt und vertraut. Er ist also nicht erst durch Richard Wagner auf den Frankfurter Philosophen gekommen wie später die meisten Anhänger des Bayreuther Meisters. Denn mit dessen Kunst wurde der junge Student erst von 1870 ab vertrauter, als die „Meistersinger“ in Berlin jene denkwürdigen und für die Berliner Zustände schon damals bezeichnenden ersten Aufführungen erlebten. Diese gaben auch den Anlaß zu Hans von Wolzogens erstem Aufsatz im „Musikalischen Wochenblatt“: „Zur Kritik der Meistersinger“, der Anfang 1871

erschien. Aber auch ein andres literarisches Zeugnis haben wir aus seiner Universitätszeit, nämlich die in Reclams Universalbibliothek aufgenommene Übersetzung der Dramen des Aischylos. Die gleichaltrigen, sich natürlich damals gegenseitig noch gänzlich unbekannten beiden Jünglinge Glasenapp und Wolzogen kamen also auch ziemlich gleichzeitig zu Richard Wagner, und zwar beide zuerst durch die Kunst, nicht durch die Lehre. 1874 tritt Hans von Wolzogen in briefliche Beziehung zum Meister, nachdem er „Die Edda" sogar mit Verdeutschung der nordischen Namen übersetzt hatte (auch diese Übersetzung ist bei Reclam erschienen) und sein Buch „Der Nibelungenmythos in Sage und Literatur" verfaßt hatte. Inzwischen hatte er sich auch verheiratet und fünf Jahre lang seinen Aufenthalt auf dem Familiengut Kalbsrieth in Thüringen genommen. 1875 wohnte er den Vorproben zu den ersten Festspielen bei und machte die persönliche Bekanntschaft Richard Wagners wie auch Franz Liszts. Damals fing man an, über das Motivgewebe in Wagners neuen Werken zu schreiben. Federlein schrieb im „Musikalischen Wochenblatt" zunächst über „Rheingold" und „Walküre" in diesem Sinne. Wolzogen folgte ebenda mit einem kleinen Aufsatz über das Vorspiel zum „Siegfried", an welchem Liszt Interesse und Wohlgefallen fand, so daß er ihn zur Weiterarbeit aufforderte, weshalb nun Wolzogen in der genannten, damals noch jungen, aber von vornherein Wagner getreuen, musikalischen Zeitschrift eingehende Interpretationen über „Siegfried" und „Götterdämmerung" folgen ließ, aus denen im folgenden Jahre der erste sogenannte „Leitfaden" entstand. Franz Liszt ist also als der geistige Vater der musikalischen Leitfäden zu betrachten, was bis jetzt noch nicht bekannt war; und Hans von Wolzogen hat das erste Beispiel und in seiner Vortrefflichkeit zugleich das erste Vorbild gegeben. Bekanntlich sind diese Leitfäden nicht nur zahlreich nachgeahmt, sondern auch weiter entwickelt worden.

Die Nachahmungen geschahen oft recht äußerlich und oberflächlich, so daß sie z. B. H. St. Chamberlain zu einer irrtümlichen Verurteilung der Motivforschung überhaupt veranlaßten. Die Weiterentwicklung aber geschah durch Vergleichung der Motive im Werke und mit andern Werken sowie durch gründliche Studien über das Wesen der Musik überhaupt. Über diese Entwicklung sowie über die Vorzüge und Gefahren solcher Leitfäden soll gelegentlich einer anderen Würdigung Hans von Wolzogens gesprochen werden. Hier soll nur noch darauf aufmerksam gemacht werden, daß das erste Büchlein, das einst soviel verspottet wurde, inzwischen der Urahn vieler hundert anderer geworden ist, welche über die verschiedenartigsten Werke handeln, auch der Urahn aller Konzertführer und Programmbücher, und daß unter diesen hunderten auch solche von Musikgelehrten sich befinden. Aber Hans von Wolzogen hat noch zahlreiche andre Verdienste um deutsche Kunst und Kultur. Er ist nicht einseitig.

Der Vorwurf der Einseitigkeit trifft überhaupt bei den „Wagnerianern“ sehr selten zu. Wenn sie auch ihre Tätigkeit im Sinne Richard Wagners ausüben und sich in seine Weltanschauung hineinzuleben und aus ihr heraus zu wirken suchen: so ist eben dieser Meisterstandpunkt ein so hoher und alles überschauender und diese Weltanschauung eine so allumfassende, daß von einer Einseitigkeit hier weniger gesprochen werden kann als irgendwo! — 1876 besuchte Hans von Wolzogen den ersten „Ring“-Zyklus jener denkwürdigen ersten Festspiele zu Bayreuth. Nunmehr wurde seine Verbindung mit dem Meister eine immer engere; denn dieser suchte eine jüngere Persönlichkeit für seine Kunst- und Kulturgedanken und für deren Ausbau und Verbreitung und glaubte nun diese Persönlichkeit in dem jungen Hans von Wolzogen gefunden zu haben. Wir wissen heute, daß er sich nicht getäuscht hat. Bereits im Januar 1877 finden wir Hans von Wolzogen wieder in Bayreuth, wo der Meister mit

ihm wegen der zu gründenden Zeitschrift „Bayreuther Blätter“ unterhandelt. Im Juli desselben Jahres wurde in Bayreuth in konstituierender Versammlung der Patronatverein zur ferneren Erhaltung und weiteren Ausgestaltung der Bayreuther Bühnenfestspiele („Parsifal“) gegründet, nachdem Wolzogen auf Wagners Wunsch in Leipzig die Gründung dieses Vereines öffentlich angeregt hatte. Gleichzeitig plante der Meister die Errichtung einer Stilbildungsschule zu Bayreuth (die allerdings erst zehn Jahre nach seinem Tode ins Leben treten sollte). Wolzogen beteiligte sich insofern an diesem Plane, als er damals Vorträge über Bach, Mozart, Beethoven und Weber verfaßte, die er später in seinem Buche „Großmeister deutscher Musik“ vereinigt herausgab. Die Gründung der Zeitschrift zur Ermöglichung einer deutschen Kultur — denn nicht weniger sollten die „Bayreuther Blätter“ bedeuten — wurde aber alsbald zur Tat. Richard Wagner hatte dabei zunächst an Friedrich Nietzsche gedacht, welcher 1876 seine wundervolle Schrift „Richard Wagner in Bayreuth“ verfaßt und veröffentlicht hatte, die bis heute noch an Klarheit und Schönheit unübertroffen dasteht. Aber aus diesem Plane wurde nichts. Da weder die Schule zunächst zustandekam, noch der zum Mitredakteur der Zeitschrift ausersehene Richard Pohl nach Bayreuth übersiedeln konnte, ließ sich Hans von Wolzogen am 9. Oktober 1877 ganz in Bayreuth nieder, wo er nun schon seit mehr denn drei Jahrzehnten seinen ständigen Wohnsitz hat. Er übernahm die Leitung der neuen Zeitschrift somit allein und redigiert sie bis heute. „Ein saures Amt“, weil damals für Wagners Kulturgedanken und Regenerationsbestrebungen noch weniger Verständnis vorhanden war als heutzutage. Allerdings hatte der Wagnerjünger das große Glück, den Meister selbst bis zu seinem Tode zu den eifrigsten Mitarbeitern zu zählen; die Aufsätze, die den nachgelassenen X. Band seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen“ füllen, sind fast alle in den „Bayreuther Blättern“ zuerst abgedruckt gewesen. Diese

erschienen bis 1894 monatlich, wurden aber dann in eine Vierteljahrsschrift umgewandelt, als welche sie noch jetzt herausgegeben werden, für einen kleinen, aber auserlesenen Kreis von Menschen, die sich vom grellen Leuchten einer herzlosen und brutalen Zivilisation nicht blenden lassen, sondern von herzlicher Sehnsucht nach einer höheren und echten Menschheitskultur erfüllt sind. Wenn Hans von Wolzogen weiter nichts getan hätte, als dreißig Jahre lang die „Bayreuther Blätter" redigiert, so wäre schon dadurch sein Name unvergeßlich gewesen. War diese Zeitschrift doch viele Jahre hindurch die einzige, welche die Fahne des Idealismus hochgehalten hat in einer Zeit des krassesten Materialismus und rücksichtslosesten Egoismus. Wagners Wort aus den „Meistersingern": „Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr'!" läßt sich auf die „Bayreuther Blätter" anwenden, welche, vom Geist des echtesten und deutschesten Meisters erfüllt, allein die höchsten Güter der deutschen Nation gehütet haben in den Jahren, als auch die deutsche Kunst dem schnödesten Mammonismus verfallen war, der sie zur Dirne erniedrigte und der sie noch heute in seinen Klauen hält, die besten ihrer Jünger vergiftend und vernichtend. Oder welche Zeitschrift hätte — von neueren Versuchen in diesem Jahrhundert abgesehen — ein gleiches oder ähnliches Programm durchzuführen gewußt, unbekümmert um Geschäft und Reklame, unbekümmert selbst um die Anzahl seiner Abonnenten, wie die „Bayreuther Blätter", wo ein deutscher Mann als Herold des Idealismus seine Pflicht tat und tut, mißachtet oder nicht bemerkt von der Hetzjagd der großen Menge und selbst über die Achsel angesehen von der sogenannten Wissenschaft, die leider auch ihr Herz verloren hat, die den Enthusiasmus haßt und, soweit sie sich nicht auch in den Dienst des Kapitalismus und der bloßen Zivilisation gestellt hat, nichts kennt als kalte Kritik und bloße Verstandeserkenntnis. Dieser Mann war und ist Hans von Wolzogen. In seinem Blatte fanden und finden sich

gleichgesinnte oder doch seelenverwandte Geister zusammen zu gemeinsamer Kulturarbeit, indem jeder nach seiner Art und Begabung und nach seinem Beruf das Seine dazutut, und auf diese Weise die verschiedenartigsten Beiträge geliefert und die mannigfaltigsten Probleme behandelt werden. Vergleicht man den letzten Jahrgang mit den ersten, so wird man keinen Unterschied finden in dem Geiste, der diese Zeitschrift durchweht, in der Art, wie sie das Leben behandelt. An ihr und in ihr haben sich schon manche herangebildet, die im Sinne Richard Wagners zu leben und zu schaffen gewillt sind; mancher namhafte Schriftsteller und Kulturkämpfer hat aus ihr seine erste Nahrung gesogen und in ihr seine ersten Gedanken veröffentlicht. So wirkt und webt sie Gutes und Schönes still und anspruchslos, fern vom Weltgetriebe und seiner Lüge, aber treu dem Meister und treu sich selbst im Dienste echter Kultur, nicht ruhmgierig und laut, nicht Dank begehrend und Lob heischend, aber im Bewußtsein, zwar gegen die Zeit und ihren Wahn, aber doch für die Menschheit, die nach oben strebt, zu schaffen. Und so wird es damit bleiben: das dürfen wir fest hoffen!

Wir wenden uns nun den Schriften und Werken Hans von Wolzogens zu. Diese können wir einteilen in Wagnerschriften im engeren wie im weiteren Sinne, in Übersetzungen und in selbständige Schriften und eigene Dichtungen. Beginnen wir mit den Übersetzungen, so nannten wir schon Aischylos und „Die Edda". Zu ihnen gesellen sich noch „Die Bacchantinnen" des Euripides, der „Beowulf", Hartmanns von der Aue „Armer Heinrich" und endlich zwei Werke über Richard Wagner, nämlich des Franzosen Schuré vortreffliches Buch „Über das musikalische Drama" (wo aber die Übersetzung zu einer deutschen Bearbeitung ausgewachsen ist) und des Engländers Ashton Ellis Buch „Über den Dresdener Aufstand 1849". Die Übersetzungen des altenglischen und des mittelhochdeutschen Gedichtes kann man in letzter Reihe auch auf

Richard Wagner zurückführen, der ja nächst Grimm und Simrock zuerst wieder die Lust an deutschen und germanischen Heldensagen erweckt hatte. Das Schurésche Buch gehört mit zum besten, was über die Entwickelung des Dramas und der Oper zum musikalischen Drama geschrieben worden ist. Leider ist es gegenwärtig vergriffen: möge es recht bald wieder neuaufgelegt werden, da es zum unvergänglichen Grundstock einer Wagnerbibliothek gehört! Auch die Übersetzung des Büchleins von Ashton Ellis (der bekanntlich sämtliche Schriften des Bayreuther Meisters ins Englische übertragen hat) ist verdienstvoll. Denn dieser führt die übertriebenen und kritiklosen Berichte über die tatsächliche Beteiligung Richard Wagners am Dresdener Maiaufstand auf das richtige Maß zurück. Nächst den Übersetzungen nennen wir zunächst diejenigen Schriften, die sich direkt mit Bayreuth und mit den Werken des Meisters beschäftigen. Da folgt auf den thematischen Leitfaden zum „Ring des Nibelungen" die Schrift über den erwähnten Patronatverein; sie ist betitelt „Grundlage und Aufgabe des Bayreuther Patronatvereins" und erschien 1877. Ihr folgte im nächsten Jahre ein Buch über den „Nibelungenmythos in Sage und Literatur", welches wiederum das älteste Buch über dieses Thema in der Wagnerbibliothek ist und zahlreiche andre Autoren zu ähnlichen Arbeiten über dieses oder ein verwandtes Thema angeregt hat, von denen nur die von E. Koch, K. Gjellerup, Ernst Meinck und in letzter Zeit F. Riedel hier genannt seien. 1879 schrieb Wolzogen über „Wagners Siegfried" und 1880 über „Die Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel". Das zweite Bayreuther Festspiel veranlaßte ihn zu einem „Leitfaden durch die Musik zum Parsifal". Hier ist schon mehr auf die Einheit der Musik und auf den inneren Zusammenhang der musikalischen Motive hingewiesen als im Ring-Leitfaden. Auch der „Leitfaden durch Wagners Tristan und Isolde" ist durch die Bayreuther Festspiele angeregt worden, wo bekanntlich 1886 die große Liebes- und Entsagungstragödie erstmalig

und als erstes der nach des Meisters Tode dem Festspielplan einverleibten Werke zur Aufführung gelangte. Ein Buch über „Wagners Heldengestalten" erschien im gleichen Jahre. 1884 hatte er „Wagners Lebensbericht" herausgegeben und 1883 in den in Reclams Universalbibliothek erschienenen „Erinnerungen an R. Wagner" einen kleinen, aber originellen und interessanten Beitrag zur Wagnerbiographie gestiftet. 1891 erschien sein „Wagnerianerspiegel". 1898 lieferte er den Text zu dem illustrierten Prachtwerk „Rheingold Sang und Sage". Die seit Anfang des neuen Jahrhunderts auftauchenden Monographiensammlungen veranlaßten ihn noch zur Abfassung mehrerer kleiner, aber bedeutsamer Schriften, nämlich des „Wagner-Brevier" 1902, „Bayreuth" 1904 und „Richard Wagner als Dichter" 1905. Endlich darf eine kleine, bereits 1889 herausgegebene Schrift nicht vergessen werden, die er verfaßte über „Richard Wagner und die Tierwelt". Zu dieser hätten ihm nun allerdings die kürzlich herausgegebenen „Briefe Richard Wagners an Minna Wagner" neues, reichliches und köstliches Material liefern können, Beispiele für die große Liebe, die der allerdings auch wohl liebebedürftigste aller Künstler ausstrahlte, nicht nur über seine oft so wenig würdigen Mitmenschen, sondern auch über die hilfloseren und unvollkommeneren Geschöpfe der Tierwelt, jene Tierliebe, die ihn in seinen letzten Lebensjahren zur öffentlichen Bekämpfung der Vivisektion veranlaßte, die ihm so viele Feinde gemacht und sich doch auch wiederum nicht nur auf seine leiblichen Nachkommen, sondern auch auf alle seine echten Schüler übertragen hat. — Von den direkten Wagnerschriften Hans von Wolzogens ist wohl endlich noch hervorzuheben das 1906 in der billigen Volksbücherei erschienene Büchlein „E. T. A. Hoffmann und Wagner". Über die geistige Verwandtschaft trotz aller großen Verschiedenheit in der Begabung dieser beiden Geister zu schreiben war wohl niemand so berufen wie gerade unser Autor, der 1893 in den „Bayreuther Blättern" eine treffliche längere Arbeit über E. T. A. Hoffmann als deutschen

Geisterseher veröffentlicht hatte, worin die Eigenart Wolzogens vielleicht mit am stärksten zum Ausdruck kommt. Überschaut man nur die große Menge der direkten Wagnerschriften, die Hans von Wolzogen zum Autor haben, ganz abgesehen von seinen übrigen Kulturschriften, von welchen noch die Rede sein wird, so erkennt man ihn leicht und sofort als einen deutschen Mann, der den Spuren Richard Wagners zu folgen als seinen innersten Lebenslauf erkannt und ausgeübt hat. Erwägt man dazu noch, daß er fast sechs Jahre lang den unendlichen Vorzug genoß, mit dem Meister vertraut zu sein und fast ständig zu verkehren und zu den Intimsten des Hauses Wahnfried zu zählen, so wird man ihn direkt einen Schüler Richard Wagners nennen müssen, einen Lieblingsjünger, den er mit Ausbau und Verbreitung seiner letzten Lehren und mit der Deutung und Pflege seiner Kunst besonders beauftragte, und der nun nach dem Tode seines Herrn und Meisters in erster Linie die Verbindung dieses mit der nächstjüngeren Generation innig und organisch hergestellt hat, so zum Hauptapostel der neuen Kunst und der neuen Weltanschauung werdend, dem sich ihre neuen Bekenner vertrauensvoll stets angeschlossen haben und die er zu leiten, denen er den rechten Weg mit sicherem Einblick in die jedesmalige individuelle Begabung unbemerkt zu weisen stets erfolgreich bestrebt gewesen ist.

Er selbst hat seine eigene Aufgabe und Tätigkeit dem Schreiber dieser Ausführungen in folgenden Worten kurz und deutlich mitgeteilt: „Nächst meiner Tätigkeit für Bayreuth und Wagnerische Kunst finde ich selber meine Hauptziele in folgendem: Verbindung von Deutschtum und Christentum; Regeneration der Schauspielbühne auf Grund der Volksspiele; Veredelung der Erheiterungskunst; Reinigung des deutschen Schreibstiles; Erkenntnis der Musik als Kunst des Ausdrucks."

Deutschtum und Christentum zu pflegen war von

je die Hauptaufgabe des echten deutschen Adels; in ihrer Pflege zeigt sich Hans von Wolzogen somit als Aristokrat in Gesinnung und im Leben. Hier sind zu nennen „Religion des Mitleidens“ (1882) und die Dichtungen „Der liebe Heiland“ und „Der starke Mann“ (nach Heinrich von Steins letztem Gespräch). Aber ein christlicher Zug geht durch alle seine Schriften. Man möchte ihn einen Parsifalchristen nennen, wenn dieser Begriff nur feststünde und klar abgegrenzt wäre; so aber ist dieses Wort allzuvielen Mißdeutungen ausgesetzt. Siegfried Wagner nennt ihn in der Widmung seines „Kobold“ einen Gralsritter. Damit ist vielleicht sein Christentum am besten gekennzeichnet: „Selig im Glauben, selig in Liebe!“ das heißt: christlich von Gesinnung und christlich im Wirken und Schaffen! Es ist kein toter Glaube, sondern ein lebendiger durch die Liebe. Ein Glaube, der das Dogma nicht braucht, ohne es deshalb zu bekämpfen. Ein Glaube aber, der fest im Herzen wurzelt und den Materialismus niederzwingt; ein Glaube, der das Ideal immer wieder aufrichtet, das böse Mächte fortwährend niederstürzen! Der Glaube ist es an den Erlöser und Heiland, zu dessen reinstem Bekenner gerade der Deutsche berufen ist. Dieser treue Glaube, den er nie verleugnet und der ihm heilig ist, spricht aus allem heraus, was er schreibt und was er tut, auch aus seinen Kämpfen, die immer nur gegen das Unheilige gerichtet sind.

Reich ist Hans von Wolzogens Tätigkeit für die Regeneration der Schauspielbühne. Hier war ihm der früh verstorbene Hans Herrig, der Dichter eines ergreifenden Lutherfestspieles und Verfasser der Schrift „Luxustheater und Volksbühne“, ein treuer Genoß. Hans von Wolzogen hatte schon 1881 ein Buch „Unsere Zeit und unsere Kunst“ herausgegeben, auf Grund von C. Frantz' „Föderalismus“ und nach seinem eigenen Bericht von Richard Wagner selbst angeregt. 1884 und 1885 folgten „Die Idealisierung des Theaters“ und

„Vom idealen Publikum“. Von diesen beiden Schriften halten wir die erstgenannte für besonders hervorragend und wichtig; sie ist geradezu grundlegend für eine wirkliche Theaterreform in echt deutschem Sinne. Wenn eine solche niemals über einzelne und schwache Versuche hinausgekommen ist und man heute ganz von der schönen Schrift schweigt oder sie wohl gar verlacht, so liegt der Grund offenbar darin, daß unsere Theaterleute eher alles andre pflegen als deutschen Idealismus, daß sie der Zerstreuung und dem Kitzel überreizter Sinne und Nerven dienen und ganz im Zwange des Mammonismus stehen. Man sehe nur nach Berlin, dem Hauptherd dieses undeutschen Treibens, das leider überall im Reiche ebenso eifrige wie stumpfsinnige Nachahmung findet! Teilweise hierher gehören auch die Bücher „Aus deutscher Welt“ (1905) und „Von deutscher Kunst“, zwei Sammlungen früher zerstreuter Abhandlungen Hans von Wolzogens, denen sich gegenwärtig eine dritte angliedert, betitelt „Aus Richard Wagners Geisteswelt.“

Zur Veredelung der Erheiterungskunst hat Wolzogen selbst als Dichter beigetragen. Folgende heitere Operndichtungen rühren von ihm her: „Das Schloß der Herzen“ (nach Flaubert), „Der Meermann“ (nach einer nordischen Legende) und „Augustin“ (ein Fastnachtsschwank), sämtlich komponiert von H. Sommer; ferner „Flauto solo“ von Eugen d'Albert, welches gegenwärtig die Runde über die meisten deutschen Bühnen macht, und „Viola d'amore“. Hierher gehört auch „Das Veverl vom Walchensee“, eine oberbayrische Volkssage, und „Raabenweisheit“, eine Abhandlung zu W. Raabes 70. Geburtstage. Der Vollständigkeit halber seien noch erwähnt die Operndichtung „Saint Foix“ (1883) und das Schelmenspiel „Münchhausen“, in Gemeinschaft mit F. Graf Sporck und mit Musik von H. Sommer.

Außerordentlich reich sind Hans von Wolzogens Beiträge zur Reinigung der deutschen Sprache und des deutschen Stiles. Auf Richard Wagners Anregung hin schrieb er bereits 1878 die vortreffliche Schrift über die „Ver-

rottung und Errettung der deutschen Sprache", die auf jedem Redaktionstische noch heute liegen müßte zur fleißigen Lektüre und Beachtung. Sehr originell und für ästhetisch Empfindende wundervoll ist seine Schrift aus frühster Zeit „Poetische Lautsymbolik", die 1875 veröffentlicht, aber früher verfaßt ist. Dieser schließt sich 1876 die Abhandlung über „Die Sprache in Richard Wagners Dichtungen" an. Die Schrift „Was ist Stil" gehört nicht hierher. Selbst mit der Orthographie beschäftigte er sich eifrig. Und zwar mit Recht! Denn die Frage nach einer sowohl den grammatischen wie den phonetischen und endlich auch den praktischen Erfordernissen völlig entsprechenden Orthographie ist noch bei weitem nicht gelöst, und unsere fünfjährige deutsche Einheitsorthographie, die doch noch weit vom allgemeinen Gebrauche entfernt ist, kann höchstens ein schwacher Anfang dazu genannt werden. Hans von Wolzogens Abhandlungen über diese Dinge heißen: „Das Prinzip der neuhochdeutschen Orthographie" (1880) und „Geschichte und Gesetze der deutschen Rechtschreibung" (1881). Mit der Musik als Ausdruckskunst beschäftigte sich Hans von Wolzogen in mehrfacher Weise. Einerseits lieferte er selbst Beiträge dazu in seinen Leitfäden. Dann aber veröffentlichte er zuerst (in den „Bayreuther Blättern") Friedrich von Hauseggers hochbedeutsames Werk „Die Musik als Ausdruck", sowie andre Ausführungen dieses Autors. Ferner ließ er lange Jahre hindurch musikalische Parallelen in Richard Wagners Werken sammeln und sammelte selbst eifrig mit; dieses Buch erschien 1906 unter dem Titel „Musikalisch-dramatische Parallelen". Schließlich schrieb er 1902 eine Abhandlung „Von der Musik als Form und Ausdruck" (über das neue Meistergesangbuch und das Werk „Die Musik als tönende Weltidee" des Verfassers vorliegender Ausführungen).

Der Vollständigkeit wegen sei noch erwähnt, daß Hans von Wolzogen 1883 auch eine Biographie seines Vaters verfaßte.

Jemand nannte Hans von Wolzogen einmal den Diplomaten unter den Wagnerianern. Dieses Urteil ist insofern falsch, als diesem Manne nichts ferner liegt als das Intrigieren. Es trifft aber insofern zu, als er von einem ungemein versöhnlichen Gemüte und immer zum Vermitteln bereit ist. Sein Charakter ist weich und mild, aber doch von männlicher Kraft und Strenge, wenn es sich um den Kampf eines der von ihm vertretenen Ideale handelt. Da schlägt er zu nach deutscher Weise als Ritter ohne Furcht und Tadel mit blankem Schild und scharfem Schwert, ein echter deutscher Mann!

Emil Heckel.

Ein Gedenkblatt.

Von

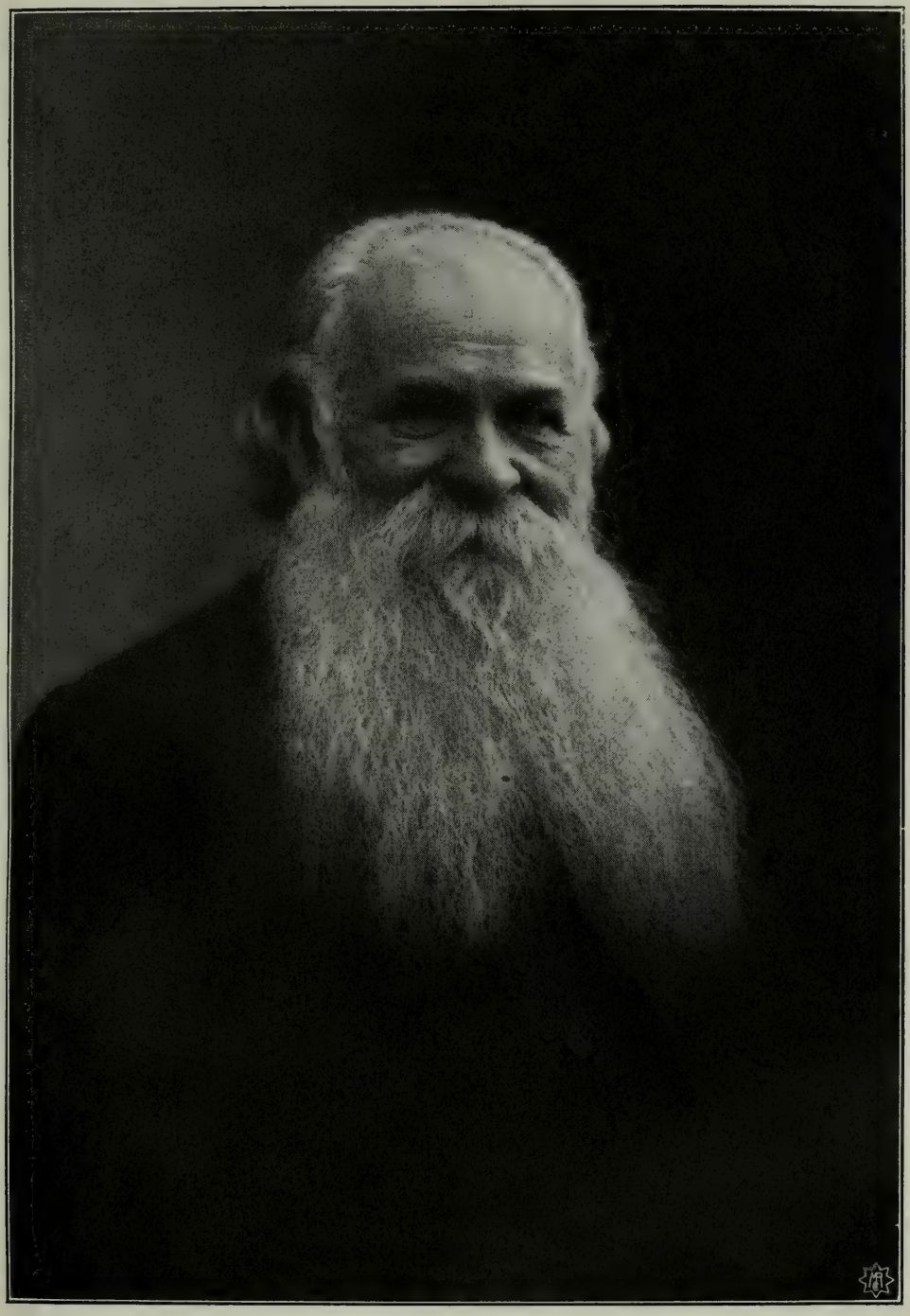
Josef August Beringer.

Die charakteristische Gestalt Emil Heckels, die, kraftvollgedrungen von Wuchs, im wallenden weißen Bart- und Haupthaar, mit dem freundlichen sichern Blick ruhig durch Mannheims Straßen schritt, allen Einheimischen vertraut, allen Fremden von Interesse, weilt nicht mehr unter den Lebenden. Seine Erscheinung wird allen Mitlebenden eine markante Erinnerung sein; seine männliche Tat, treu und deutsch in ihrem Ursprung wie in ihrer Vollendung, gehört der Geschichte an.

In der Persönlichkeit Heckels lebte etwas wie die Erfüllung eines Schicksals, Wodan, dem Wanderer, vergleichbar. Das gab seinem Wesen im Alter die schlichte Größe und Ruhe des Auftretens neben der reifen Milde des Humors. Emil Heckel hat eine Mission erfüllt. Wie selten einer

hat er das Weckende und Steigernde der Berührung mit einer überreich-strahlenden Kraft an sich erfahren. Richard Wagner war der Genius, der, die verborgenen Möglichkeiten in Heckels Natur auslösend und zur Entfaltung bringend, zugleich den Wert der Kraftentfesselung genießen durfte, — ein prachtvolles Beispiel der Symbiose, gegenseitiger menschlicher Lebensbeziehungen und Lebensbedingungen.

Wer im Verkehr mit „Vater Heckel" in die Erinnerungen und Erlebnisse seiner reichen Jahre untertauchen durfte, wurde mit Rührung und Ergriffenheit gewahr, was für ein prachtvolles Werkzeug die Lebensmächte in diesem einfachen und schlichten Mann zur vollen Verwirklichung heller Lebens- und Kulturzwecke sich geschaffen hatten. Nichts wies zunächst in seiner Lebenssphäre auf seine wertvolle Bestimmung hin. Einer Stadt entsprossen, die sich durch ihre merkantile Tüchtigkeit aus künstlerischer Bedeutungslosigkeit und Ohnmacht zu achtunggebietendem Rang emporgearbeitet hatte, die höchstens auf dem Gebiete der Theater- und Musikkultur noch schätzbare Traditionen erhielt, hat er sein Leben zunächst nur dem Praktisch-Tüchtigen gewidmet. Bis in seine reifen Mannesjahre, etwa bis in die Mitte der sechziger Jahre, führte er das von seinem Vater begründete Musikalien-Verlags- und -Vertriebsgeschäft und eine Pianofortehandlung. Sein Vater stammte aus der Musikstadt Wien und war musikalisch gebildet. Ein künstlerisches Element lebte in ihm und verlangte nach Betätigung. Neben der Beschäftigung mit Musik hatte er sich aus einem tiefen Liebhaberinteresse auch der scientia amabilis, der Botanik, zugewandt und die wissenschaftlich und künstlerisch äußerst sorgfältig vorbereitete Herausgabe einer „Alpenflora" bewirkt. Jetzt noch erhaltene Exemplare des Werkes in der handkolorierten Ausgabe geben einen hohen Begriff von dem künstlerischen Vermögen, das in Heckels Vater lebte. Die meisten von den photographisch getreuen Aufnahmen hatte Heckel sen. selbst koloriert.



Emil Heckel senior

In den sechziger Jahren war der in Mannheim zu Ansehen und Bedeutung gekommene Mann Präsident des Hoftheaterkomitees geworden. Es fehlte ihm also nicht an allseitigen, wertvollen, künstlerischen Anregungen und Beziehungen.

Vertrat der Vater die künstlerische Seite, so gehörte die Mutter in schöner Ergänzung des häuslichen Lebens der Praxis des Lebens. Heckels Mutter war eine Pfälzerin und in Mannheim geboren. Den Pfälzern sagt man nach, daß sie dem Leben klar und praktisch gegenübertreten. Die Mischung inniger, ja leidenschaftlicher Teilnahme an künstlerischen Vorgängen und praktisch klarem Denken und Tun war in Heckel harmonisch vereinigt. Dazu kam noch eine gute Dosis Pfälzer Fröhlichkeit, die auch in kritischen Lagen ein befreiendes, ermutigendes Wort findet.

Als Zweiundzwanzigjähriger hörte er — er ist am 22. Mai 1831 geboren — erstmals zu Karlsruhe Wagnersche Musik unter Liszts Leitung und — lehnte sie ab. Mit 32 Jahren empfing er wiederum in Karlsruhe durch den „Walkürenritt" unter Wagners Leitung tiefgehende Eindrücke; aber erst die Uraufführung der „Meistersinger" (1868) in München erfüllte ihn mit Begeisterung für Wagners Kunst und ließ ihn seine Lebensaufgabe erkennen. Im Jahre 1869 gründete er einen Konzertverein in der Absicht, mit seiner Hilfe musikalische Aufgaben zu lösen. Konnte dieser Verein zunächst für die als bedeutend erkannte Sache Wagners auch nicht eintreten, so ermöglichte er doch die Erstaufführung eines eben entstandenen Wagnerschen Werkes zu Mannheim. Am 30. April 1871 wurde in Heckels Pianofortesalon unter Leitung von Ferd. Langer Wagners „Kaisermarsch" achthändig auf zwei Flügeln ausgeführt. Der Schlußchor wurde von Mitgliedern des Hoftheaters und Angehörigen der Gesangvereine vorgetragen. In jener patriotisch gestimmten Zeit fand die bei geöffneten Türen und Fenstern veranstaltete Wiederholung zwar auch durch die Zuhörer auf der Straße lebhafte und freudige Mitwirkung;

aber das Eis gegenüber der neuen Kunst war noch nicht gebrochen.

Unter den damaligen Verhältnissen war das Bekenntnis zu Wagner für jeden ein Wagnis und für den Geschäftsmann ein Gefahren heraufbeschwörendes Opfer. Gehässigkeiten und Verdächtigungen, sogar geschäftliche Beeinträchtigungen mußten diejenigen hinnehmen, die im Sinne der neuen musikalischen Kunst tätig waren. Für Heckel aber galt in all seinem Tun nur das ritterliche Wahlwort: „Froh im Verein, brüdergetreu zu kämpfen mit seligem Mute.“ Denn ein Kampf war es, den Widerstand der Welt gegen die dichterischen und musikalischen Offenbarungen der Kunst R. Wagners zu überwinden, einer Kunst, der in jener Gärungszeit weniger durch Bildung als vielmehr durch Gefühlshingabe nahezukommen war.

Der geschichtliche Verlauf der Bewegung für den Bayreuther Meister zeigt klar, daß seine Ideen von einigen Musikern und Aristokraten wohl verstanden worden waren. Die große Menge, das Volk, das, unwissend um die letzten Ziele der Strömung jedem künstlerischen Streben und Aufschwung doch erst den vollen Unterton und Rückhalt gibt, blieb stumm. Auf die anfangs der siebziger Jahre öffentlich ergangene Aufforderung Wagners, sich zur Aufführung des Bühnenfestspieles „Der Ring des Nibelungen“ durch einfache Anmeldung dem Unternehmen förderlich gesinnt zu zeigen, antwortete aus ganz Deutschland niemand — außer Emil Heckel.

In dieser Beziehung war Heckel der einzige Repräsentant des deutschen Volkstums, der unbeirrbar dem für gut Erkannten sich zuwandte, treu blieb und ihm seine Werte an Zeit und an Geld, an Ansehen und Stellung zum Opfer brachte. Sein praktischer Sinn, der in der strengen Schule des Geschäftlichen gelernt hatte, mit den Tatsachen zu rechnen, bildete zu der idealen Höhe Wagners und seiner schwärmerischen Anhänger die schönste und glücklichste Ergänzung. „Arbeiten die andern von oben nach unten, so

Heckel von unten nach oben," charakterisierte Wagner selbst dessen Tätigkeit für seine Sache. Dieses aufs Praktische und Mögliche gerichtete Eintreten des „gesunden Menschenverstandes", den Wagner an Heckel allzeit schätzte und rühmte, hat glänzende Früchte gezeitigt. Auf eine Anfrage Heckels, was von den Freunden der Wagnerschen Kunst zu tun sei, um die Verwirklichung des nationalen Unternehmens der Festspiele zu ermöglichen, hatte der Meister ihn an K. Tausig gewiesen, der die Gründung eines Patronatvereins in die Wege leitete. Gelegentlich einer in Berlin bewirkten persönlichen Rücksprache mit Tausig legte er die Schwierigkeiten dar, die sich wegen der Höhe des Betrages der Gewinnung einer genügenden Anzahl von Patronen entgegenstellen würden. Dagegen, meinte er, sei es günstig, wenn eine Anzahl von Personen oder Vereinigungen Patronatscheine erwerben könnten. Dieser Gedanke wurde von Tausig und Wagner als höchst zweckmäßig befunden und gutgeheißen. Die von Heckel angeregte und durchgeführte Gründung von „Wagnervereinen", durch die auch dem minder Bemittelten die fördernde Teilnahme am Zustandekommen der Bayreuther Festspiele ermöglicht wurde, war dem Sinne und dem Ergebnis nach eine wahrhaft nationale und populäre Tat, nachdem die zuerst beabsichtigte Ausgabe von Patronatscheinen zu je 300 Thalern ein Appell nur an die wohlsituierten Gesellschaftskreise und ebenfalls nur von äußerst schwachem Erfolg begleitet gewesen war. Durch die Wagnervereine und ihre ins Breite gehende, aufklärende und vorbereitende Tätigkeit wurden des Bayreuther Meisters künstlerischen Absichten aus kleinem Punkt heraus große und lebendig wirkende Kraft und Verbreitung gegeben. „Die Mannheimer haben in mir zuerst den Glauben an die praktische Verwirklichung meiner Pläne befestigt; sie haben mir bewiesen, wo für die deutschen Künstler der wahre Boden zu suchen ist: im Herzen der Nation", hat Wagner selbst erklärt. „Die Mannheimer" aber: das war eben Heckels starke

Persönlichkeit, der vor allem unter den „fünf Getreuen und Gerechten" die Initiative in allen Unternehmungen zugunsten der Sache Wagners zukam. Durch diese Initiative hat Heckel aber nicht bloß Wagners Absichten in Rat und Tat gefördert, er hat auch der künstlerischen Tradition seiner Heimatstadt neue Impulse, neue Werte und neues Leben gegeben. Wie tief er von der Reorganisationsbedürftigkeit des musikalischen Lebens in Mannheim erfüllt war, geht aus seinem Plane hervor, Hans von Bülow für den Mannheimer Kapellmeisterposten zu gewinnen. Bülow wäre unter gewissen Voraussetzungen bereit gewesen, nach Mannheim zu gehen. Lachner aber zog noch in letzter Stunde sein bereits eingereichtes Gesuch um Pensionierung zurück und machte dadurch den Eintritt Bülows in die Mannheimer Stellung unmöglich.

Als Vorsitzender des ersten R. Wagnervereins hat er durch Konzert-Aufführungen Wagnerscher Werke aufklärend und anregend wirken können. Alsbald ward es Heckel klar, daß die Einzelvereine wohl die Mittel zur Verwirklichung der Festspiele würden aufbringen können, daß aber nur eine engere Verbindung der Wagnervereine, die Organisation eines „Deutschen Wagnervereins", den Fortbestand der Festspiele zu gewährleisten vermöchten. Darauf galt es loszusteuern. Mit „unsäglichem Wohlgefühl" sah Wagner diese Bestrebungen. Heckel erließ nunmehr einen Aufruf zum Zweck des Zusammenschlusses der an verschiedenen Orten und nicht immer mit ungeteilten Bayreuther Tendenzen bestehenden Wagnervereine. Er hatte wenigstens die Freude, neue Vereine nach dem Muster des Mannheimer „Muttervereins" sich bilden zu sehen.

Nunmehr erschien es Heckel zweckmäßig — hatte er doch die bekehrende Macht einer authentischen Interpretation Wagnerscher Werke an sich selbst erfahren — Wagner selbst mit seinen Anhängern in Verbindung zu bringen. Daher ging sein schon lange wachgehaltener Wunsch dahin, den Meister zur Leitung eines Konzertes in Mannheim zu gewinnen.

Wagner sagte endlich zu, und so fand das für die Beziehungen Wagners zu Mannheim so bedeutungsvolle „Konzert im großen Saale des Hoftheaters, ausgeführt von den vereinigten Orchestern der Karlsruher und Mannheimer Hofbühnen unter persönlicher Leitung von Richard Wagner“ am 20. Dezember 1871 in Anwesenheit der großherzoglichen Herrschaften statt. In Mannheim wurde bei dieser Gelegenheit auch die „kleine Privatkomposition“ Wagners, das Siegfriedidyll, zum erstenmal zu Gehör gebracht. So glanzvoll und erfolgreich die Vorbereitungen und das Konzert verlaufen waren, so hatte Wagner sich mit dem in Mannheim tätigen Hofkapellmeister V. Lachner, der seit Jahren durch entstellende Striche die Aufführung Wagnerscher Werke beeinträchtigt hatte, doch kreuzen müssen. Durch Heckels Vermittlung war die sofortige Abreise Wagners verhindert worden. [1])

Von nun an blieben seine Wege eng mit Wagners Bestrebungen vereinigt. Wiederholte große Reisen führten ihn im Interesse der Wagnerschen Sache durch ganz Deutschland, hier fördernd, dort vermittelnd, an drittem Orte unwürdige Anerbietungen als mit der Idealität des großen national gedachten Unternehmens unvereinbar ablehnend. Das Vertrauen Wagners zu der umsichtig treuen und praktisch wertvollen Tätigkeit Heckels wuchs und vertiefte sich von Jahr zu Jahr. An aufregenden Kämpfen hat es ja in und nach der Zeit der Grundsteinlegung des Festspielhauses nicht gefehlt. Auch zu dieser Zeit hat er seine Kräfte uneingeschränkt zur Verfügung gestellt. In der schwierigen Periode nach dem Wiener Finanzkrach, als infolge des knappen Zuflusses der Geldmittel der Bau des Festspielhauses zu stocken begann und Wagner, an der endlichen Verwirklichung des Unternehmens verzweifelnd, das Weiterbauen einstellen wollte, war es Heckels geschäftstüchtige

[1]) Vergl. Briefe R. Wagners an E. Heckel. Berlin 1899, S. Fischer Verlag.

Einsicht und der nie wankende Glaube an die Durchführbarkeit der guten Sache, die das Wort aussprach: „Das darf nicht sein."

Er sollte recht behalten. Die zum zweiten Male rettende Tat König Ludwigs II. half durch ein großmütig gewährtes Anleihen bekanntlich über die Schwierigkeiten hinweg.

In den unmittelbaren Vorbereitungen zu den ersten Festspielaufführungen des Jahres 1876 hatte Heckel infolge seiner Vertrautheit mit den Mannheimer Personalverhältnissen die Mitwirkung einer ganzen Anzahl künstlerischer Kräfte vom Mannheimer Theater nach Bayreuth vermittelt und damit gewissermaßen vorbereitende Schritte für die spätern Ringaufführungen in Mannheim getan.

Als nach den Festspielen Wagner verzweiflungsvoll dem großen Defizit gegenüberstand, versagte Heckels Bereitschaft zur Sanierung der schwierigen Verhältnisse nie. Mit der Größe der Aufgabe, das nationale Unternehmen der Idee des Meisters gemäß zu erhalten, wuchs auch seine Treue und Begeisterung für des Meisters Sache. Mit innigem Dank empfand Wagner die Mitsorge des Mannheimer „Gerechten", dem er (1877) schrieb: „Gebe Ihnen Gott langes Leben, jedenfalls noch etwas gehöriges länger als das meinige, damit nach meinem Tode doch jemand da ist, der — an sich — einen Stamm bildet für die weitere Pflanzung!"

Nunmehr war auch die Zeit gekommen, da Heckels Mitwirkung am Theater seiner Heimatstadt erwünscht war. Im Sommer 1877 wurde er Präsident des Theaterkomitees. In dieser Stellung galt seine unermüdliche und umsichtige Tätigkeit dem Werke des Bayreuther Meisters nach zwei Seiten hin. Zunächst war ein Gebot der Pietät gegen den ebenso vielbewunderten als noch vielangefeindeten Meister zu erfüllen: Die unerhörten Verstümmelungen der bereits auf dem Repertoire der Mannheimer Bühne stehenden Werke zu beseitigen. (V. Lachner z. B. hatte in den Meistersingern neben andern Stellen mit über 1000 Zeilen der Dichtung auch

den Wahnmonolog und den großen Chor auf der Festwiese gestrichen!) Dann galt es, die für eine ernsthafte und würdige Aufführung der großen musik-dramatischen Werke geeigneten Kräfte zu gewinnen. Wenn man die Namen des Kapellmeisters F. Fischer, des technischen Leiters Fr. Brandt und des glänzenden Wotan Fr. Plank nennt, so ist die Tätigkeit Heckels nach der Seite der Personalergänzung hin gekennzeichnet. Dann aber — und das ist wohl eine seiner schwerwiegendsten Leistungen als Theaterkomiteepräsident gewesen — eroberte er für die Mannheimer Bühne die Erstaufführung des „Ringes des Nibelungen" (1879) für das ganze westdeutsche Gebiet. Diese ausschließlich von den eigenen Kräften mit größtem und nachhaltigstem Erfolg begleiteten Darbietungen des gewaltigen Werkes hatten dem Mannheimer Theater eine „rühmliche Ausnahmestellung" erworben, und Wagner selbst erklärte: „Betrachtet man diesen Stand der Dinge näher, so möchte alles wie Wunder erscheinen!" Etwas Wunderbares war es allerdings, wie die ehrliche und durch keine Nebenabsichten verwirrte Hingabe Heckels an Wagners Sache diese schlichte Natur über sich selbst und über alle Widerwärtigkeiten heimlicher und offener Gegnerschaft hinaushob. Heckel hat durch die unbedingte Redlichkeit und Treue, mit der er zum Meister stand, nicht bloß ein großes Werk an dem Genius und seinem Mitteilungsbedürfnis vollbracht, er hat vielmehr auch ein leuchtendes und unverlöschliches Vorbild der Gefolgschaft gegenüber dem Genius gegeben und ist selbst ein Beispiel, wie sieghaft und groß die Mächte auch in schlichten Naturen wachsen und wirken können. Es war ein erhebender und bedeutungsvoller Tag in seinem Leben, der viele in seiner Vaterstadt durchgekämpfte Bitternisse und Enttäuschungen aufwog, als er im Spätherbst 1887 am Neubau seines Hauses das erste öffentliche Richard Wagner-Denkmal mit einer Kolossalbüste aus der Meisterhand von Johannes Hoffart enthüllte. Es war gewissermaßen der Abschluß seines Lebenswerkes, schreibt er doch selbst darüber:

„Jetzt noch die Aufstellung der Büste an meinem Hause und die Aufführung von ‚Tristan und Isolde' am hiesigen Hoftheater und meine Mission für Mannheim ist zu Ende."

Nicht ohne Ergriffenheit war das Leuchten in seinen Augen wahrzunehmen, wenn er, noch in seinem hohen Alter, von dem „Meister" sprach, an dessen Feuer sein Herz sich entzündet und seine Kraft sich gestählt hatte. Und dieses Leuchten glänzt nun fort in die spätern Zeiten, wenn jetzt auch das klare Auge erloschen und der über Bayreuth und seine Kunst so beredte Mund verstummt ist. Noch mehr als die ehrenden Auszeichnungen durch den Landesherrn, die Heckel wiederholt erfahren hat, noch mehr als die städtische Ehrung, die dem Greise noch zu Lebzeiten anläßlich des Stadtjubiläums durch Benennung einer Straße nach ihm zuteil wurde, leuchtet das, was der Unermüdliche und Unbeirrbare für die Kunst getan hat. In Mannheim und draußen in der Welt wird der Name des größten musikalisch-dramatischen Genies im 19. Jahrhundert, wird der Name Richard Wagner immer verknüpft sein mit dem Namen Emil Heckel.

Josef Sucher †.

Von

Richard Sternfeld.

Im Jahre 1878 wagte das Leipziger Stadttheater als erste Bühne nach den Bayreuther Festspielen von 1876 den vollständigen „Ring des Nibelungen" aufzuführen; der Dirigent dieser denkwürdigen Vorstellungen war der Österreicher Josef Sucher. Kurz zuvor hatte Sucher die junge Sängerin Rosa Hasselbeck, die als Sieglinde schon damals

Joseph Sucher

alle Welt entzückte, geheiratet. Es war das entscheidende Jahr seines Lebens. Genau dreißig Jahre später, im April 1908, ist Sucher in Berlin gestorben. Nicht groß war die Trauerversammlung im Hause des Verewigten; aber als Albert Niemann nach der Feier zu der tiefgebeugten Witwe schritt, um ihr sein Beileid auszudrücken, da drängten sich manchem Anwesenden „groß die Erinnerungen" auf, und wehmütig gedachte man einer Zeit, die unersetzlich dahingeschwunden. Uns umschwebte der Geist des Meisters, dem Josef Sucher demütig und begeistert sein Lebelang gedient hatte, weil er wußte, daß dieser Geist seinem Leben den Halt und Inhalt gegeben hatte. —

Keinen Nekrolog will ich schreiben, sondern nur einige Freundesworte sprechen, um das Andenken des lieben und guten Menschen auch in diesem Jahrbuche festzuhalten.

Sucher gehörte jener älteren Kapellmeisterschule an, die aus dem Ganzen und Vollen heraus zu schaffen liebte. Der große Zug der Orchesterführung, der feurig bewegte Strom der Harmonien, der mächtige und glänzende Zusammenklang der Instrumente — darin lag für ihn die Hauptwirkung, daran hatte er seine Freude. War darin ein großer Fortschritt gegen eine frühere Art der Direktion zu finden, die trocken und oft zu schnell die Meisterwerke vorführte, so war doch schon eine neue Technik im Entstehen, durch Hans von Bülow dann zur Höhe geführt, welche die kleinste Ausarbeitung im kleinen, die subtilste Hervorhebung jeder Stimme, die durchdachteste Modifikation des Tempo als Pflicht des Kapellmeisters vorschrieb. Da hatte Sucher nun einen schweren Stand. Er schaffte nicht mit dem Kopf sondern mit dem Herzen. Darin aber lag sein Vorzug, die Eigenart seiner Persönlichkeit. Ich glaube, daß es keinen Dirigenten der Wagnerschen Werke gegeben hat, der so mit ganzem Herzen, mit der wärmsten Liebe diese Partituren zum Tönen brachte, der jeden Takt, jedes Thema, jede Melodie mitfühlte und alle Schönheiten immer wieder mit derselben dankbaren Ergriffenheit empfand: jene

unbegreiflich hohen Werke schienen ihm immer herrlich wie am ersten Tag.

Diese tiefinnige Begeisterung steigerte sich aber zu feurigem Aufschwung, wenn Rosa Sucher auf der Bühne stand und mit wunderbarer Poesie, mit hinreißender und doch edler Leidenschaft die Gestalten einer Isolde, einer Sieglinde und Brünhilde darstellte. Dann war es, als ob ein Zauber hinüber und herüber sich mitteilte; dann überwältigte wohl den Mann da unten am Pulte die Rührung, und hinter der Brille trübte sich ihm der Blick,

> Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
> Den Götterwert der Töne, wie der Tränen.

Ja, ihm war zuteil geworden, was Goethe in diesen Versen als „das Schönste dir erkoren" hinstellt:

> Das Doppelglück der Töne und der Liebe.

Rosa Sucher selbst hat stets dankbar anerkannt, daß, bei allem angeborenen Talente, doch erst ihr Gatte sie angeleitet hatte, in den tieferen Gehalt der Werke des Meisters einzudringen und seine Gedanken mit Verständnis zu erfassen; und wiederum Josef Sucher kannte nichts Höheres als diese Frauengestalten in der hoheit- und liebevollen Darstellung seiner Gattin.

1879 ging Sucher nach Hamburg, wo er zehn Jahre lang Kapellmeister am Stadttheater war. Es war wohl die schönste Zeit seines Lebens. Eine glänzende Schar von Sängern und Sängerinnen, an der Spitze seine vom Publikum vergötterte Gemahlin, ermöglichte ihm, die enthusiasmierten Hamburger ganz zu seinem geliebten Meister zu bekehren. Inzwischen hatte Rosa Sucher in Bayreuth als Isolde die höchsten Triumphe errungen; in Berlin richteten sich die Blicke der Kunstkreise auf die Suchers. Am 31. Oktober 1887 dirigierte Sucher zum ersten Male im Berliner Wagner-Verein: die C-dur-Symphonie von Wagner, die ihm wohl ferner lag, dann die Tannhäuser-Ouvertüre, die er in seiner Weise zu machtvollster Steigerung brachte.

In Berlin fand Sucher als Königlicher Kapellmeister

einen großen Wirkungskreis. Er war vielleicht zu groß für ihn. Der einfache, kindlich gutmütige Mann beherrschte nicht die höfischen und diplomatischen Künste, die hier nötig waren, um zum Ziele zu gelangen; der läßliche und joviale Österreicher besaß andererseits nicht die rücksichtslose Energie, um mit eisernem Besen die Mißstände der Hofoper hinwegzufegen. Noch zu sehr litt diese unter den Folgen der Ära Hülsen-Strantz, in der es üblich war, Richard Wagner als „den Schlingel" zu bezeichnen — wir wissen es nun aus Angelo Neumanns „Erinnerungen" — in der man nach Wagners Tode den „Ring" mit der „Walküre" (unter Kahl) begonnen, mit „Siegfried" (unter Radecke) unterbrochen hatte, so daß dann erst das neue Regime Hochberg „Das Rheingold" (unter Deppe), zuletzt unter dem endlich gefundenen „Wagner-Kapellmeister" Sucher die „Götterdämmerung" aufgeführt hat.

Später traten junge Kollegen, wie der ehrgeizige und glänzende Dirigier-Virtuose Weingartner und der geniale, weltkluge Richard Strauß neben Sucher, die ihn schon in ihrer Eigenschaft als selbstschaffende Musiker verdunkeln mußten. Auch Sucher hatte in der Jugend talentvolle und sangbare Werke geschrieben, aber ähnlich wie andere Kapellmeister der älteren Wagnerschule — Bülow, Richter, Levi, Seidl — das eigene Schaffen aufgegeben, da es ihm zu gering neben der Größe des Meisters vorkam.

Zudem war Sucher kein eigentlicher Konzertdirigent, mußte also auf die reichen Lorbeeren verzichten, die das heutige Publikum vor allem den Taktier-Löwen der Konzertsäle zu winden pflegt. Trotzdem hat er als beliebter Dirigent zahlreiche Veranstaltungen der Berliner Wagner-Vereine geleitet, in denen er auch neue, bedeutende Musik vorführte. Die schönen Anfangsszenen des 2. Aktes des „Cid" von Cornelius, bedeutende Teile aus Berlioz' „Einnahme Trojas", Liszts „Hunnenschlacht" — das waren Werke, in denen er zeigte, daß ihn auch nichtwagnersche Werke aus jüngerer Zeit interessierten. Wie freute er sich, im Opern-

hause die letzte Arbeit seines Landsmannes Johann Strauß, den „Ritter Pazman", dirigieren zu dürfen. Für die „Neutöner" konnte er sich dagegen nicht begeistern. Einst bei der Probe einer modernen Kakophonie brachte ihm ein Cellist sein Notenblatt und wies ihm eine unmöglich ausführbare Stelle, worauf Sucher ironisch lächelnd: „Na — machen's ein ähnliches Geräusch!" Mit der Zeit zu gehen, war ihm nicht gegeben, so mußte er vor der Zeit gehen: in kränkender Weise wurde er zugleich mit seiner Gattin von der Intendanz verabschiedet. Seinem Meister blieb er treu bis zum Tode; das letzte Konzert, das er Weihnachten 1905 dirigiert hat, war zum Besten der Bayreuther Stipendien veranstaltet. —

Lebe wohl, lieber Freund! Einst, im heiteren Zusammensein nach einem Konzerte, in welchem du Wagners Kaisermarsch zu grandioser Steigerung gebracht hattest, hast du mir die sanfte B-dur-Melodie als das Wehen der Friedenspalmen gedeutet. Mögest du unter diesen Palmen zum ewigen Frieden gebettet sein!

Chronik – Miszellen – Kritiken

Chronik

Die Münchener Wagner-Festspiele im Prinz-Regenten-Theater, 1907.

Von

Edgar Istel.

Der erste Zyklus, der den „Ring des Nibelungen", „Tristan", „Meistersinger" und „Tannhäuser" brachte, ging unter ungewöhnlicher Anteilnahme eines internationalen Publikums zu Ende, spielte man doch im vorigen Jahre auf dem „lieblichen Hügel" zu Bayreuth nicht, weshalb alle Wagner-Pilger ihre Schritte zum Münchener Festspielhaus lenken mußten, das unweit der Stätte, wo Gottfried Sempers monumentaler Bau über der Isar thronen sollte, nun schon über ein Lustrum seine Tore geöffnet hat. Zum ersten Male trat Felix Mottl in der neuerworbenen Würde eines „Hofoperndirektors" — einer Stellung, die nach dem Vorbilde Wiens erstmalig hier geschaffen wurde, um dem außerordentlichen Manne volle Freiheit zu geben — vor sein Pult, und diese Tatsache schien von schönster Rückwirkung auf den Geist des ihm unterstellten Organismus, der nunmehr einzig dem großen Interpreten echter Kunst, ungehindert von bureaukratischen Einflüssen dient.

Mottl hatte die Direktion des „Tristan", mit dem die Vorstellungen begannen, sowie des ersten Ringzyklus inne, und hier wurden auf orchestralem Gebiet Leistungen geboten, die dem Allerbesten, dessen Bayreuth sich je rühmen durfte, würdig zur Seite treten können. Namentlich die Ausdeutung der Klangwunder des „Tristan" erschien von einer überwältigenden Poesie erfüllt.

Nicht ganz dem ebenbürtig waren die Darbietungen auf der Bühne, wo namentlich die leidige Tenorfrage immer noch nicht in richtiger Weise gelöst zu sein scheint. Gewiß ist unser einheimischer Vertreter Knote im Besitze eines phänomenalen Organs, doch hat seine Neigung zu unrhythmischem Singen neuerdings derartig überhandgenommen, daß der Dirigent nur mit Hilfe des Goetheschen Hexeneinmaleins mit ihm auszukommen vermag. Darin blieb er sich als Tristan, Siegfried und Walter Stolzing getreu. Den Siegmund gab als Gast Burgstaller, der von Bayreuth her bestens bekannt ist. Sein wirklich feinsinniges Spiel vermag aber nicht darüber hinwegzutäuschen, daß seine Stimmittel an Kraft und Glanz namentlich in der Höhe eingebüßt haben. Im Mittelpunkt der großen Ringtragödie steht Wotan, dessen einheimischer Interpret Feinhals in jeder Hinsicht eine unübertreffliche Meisterleistung bot, wie auch die beiden Nibelungen Alberich und Mime gegenwärtig wohl kaum besser als von unseren beiden Gästen Zador und Breuer gegeben werden können. Briesemeister als Loge findet nicht seinesgleichen, ebensowenig als sich für die kleine, aber bedeutsame Rolle der Fricka eine hervorragendere Darstellung als die der Münchener Altistin Preuse-Matzenauer wird gewinnen lassen. Leider hatte Frau Schumann-Heink, der die Erda zugedacht war, absagen müssen. Als recht wenig geeigneten Ersatz hatte man Fräulein Gmeiner, übrigens eine Schwester der bekannten Konzertsängerin, aus Weimar kommen lassen. Ziemlich poesielos gab Frau Gulbranson die Brünhilde, die auf sie gesetzten Hoffnungen enttäuschend. Die kleineren Partien, namentlich das Rheintöchter-Terzett, Bosetti, David, Höfer, waren sehr gut besetzt. Erfreulich war es, Fräulein Morena, eine unserer talentvollsten Sängerinnen, nach sehr langer Krankheit im Vollbesitz ihrer Stimme wiederum als Sieglinde begrüßen zu können. Oberregisseur Professor Fuchs hatte im Verein mit Maschinendirektor Klein sich mit großem Erfolg an der Lösung einiger schwieriger szenischer Aufgaben be-

tätigt. Der Schluß des gewaltigen Werkes bietet ja bekanntlich fast unüberwindliche Schwierigkeiten, die selbst das Genie Wagners nicht zu lösen vermochte und die zu bemeistern, man sich seit einem Menschenalter vergeblich bemüht. Man darf sagen, daß wir der Lösung des Problems im letzten Jahre bei den Münchener Festspielen um ein Erhebliches nähergekommen sind.

Im „Tristan" trat neben unserem Tenor Knote, der namentlich im dritten Akt eine im großen ganzen vorzügliche Leistung bot (trotz der bereits erwähnten Neigung zu unrhythmischem Singen), Frau Marie Wittich als Isolde mit einer bis ins kleinste feinsinnig ausgearbeiteten Leistung, die freilich nicht vergessen läßt, daß das früher so glänzende Organ etwas nachzulassen beginnt. Bender als Marke und vor allem Frau Preuse-Matzenauer als Brangäne waren schlechthin vollendet, wogegen der Kurwenal Baubergers wenig zu befriedigen vermochte. Rühmenswert bis auf das wenig glückliche Arrangement des ersten Aktes (Tristan war von dem größeren Teil des Hauses aus kaum zu sehen und zu hören, solange er am Steuer stand) ist Wirks Regie.

Die „Meistersinger" gab man unter Leitung von Franz Fischer, der gewiß ein vortrefflicher Musiker, aber ein etwas allzu bequemer Dirigent ist. Man vermißte die sorgsame Hand Mottls in dieser Vorstellung schmerzlich. Für Feinhals, Hans Sachs, und Geis, Beckmesser, kann man schwerlich Worte des Lobes genug finden. Ihnen gegenüber verblaßten Knote als Walter und Fräulein Koboth als Evchen, und nur die Magdalene der Frau Preuse und der (übrigens in früheren Jahren weit frischere) David des Herrn Reiss vermochten zu interessieren. Die kleineren Partien, namentlich Pogner (Gillmann) und Kothner (Brodersen), waren gut vertreten. Rühmenswertes bot die Regie Professor Fuchs', namentlich in der vortrefflich inszenierten Festwiese.

„Tannhäuser" stand im Zeichen Wiens: Hofkapellmeister Schalk hatte als Gast die musikalische Leitung und absolvierte sie mit trefflichem Gelingen sehr

temperamentvoll; als Tannhäuser hatte man sich ebenfalls von der Donau her Herrn Slezak verschrieben. Seiner Wiedergabe der Titelrolle ist vor allem im dritten Akt viel Gutes nachzusagen: die Romerzählung habe ich selten ergreifender gehört. Seine Partnerin, Fräulein Fay, eine junge Amerikanerin, die der Münchener Bühne angehört und merkwürdig protegiert wird, versagte neben ihm sehr, ja, ein falscher Einsatz hätte bei einem weniger routinierten Dirigenten schlimme Folgen zeitigen können. Vorzüglich waren dagegen Fräulein Faßbender als Venus und Brodersen als Wolfram, ebenso wie Benders Landgraf. Das Arrangement des Venusberges, von Ballettmeister Rischowsky besorgt, läßt sich sinn- und wirkungsvoller kaum denken. Endlich hat man einmal mit dem sinnlosen Herumhüpfen gebrochen und eine wahrhafte Tanzorgie geschaffen, die den sinnberückenden Klangrausch der Pariser Bearbeitung stilgemäß ergänzt.

Fünfundzwanzig Jahre Allgemeiner Richard Wagner-Verein 1883—1908.

Von

Alois Höfler.

Der Herausgeber des Jahrbuches wünscht von mir ein Gedenkwort für den Allgemeinen Richard Wagner-Verein, der zu Pfingsten 1883, wenige Monate nach dem Tode Richard Wagners, gegründet worden ist. Gern willfahre ich diesem Wunsche. Denn auch mir war jene Gründung eine Art Abwehrbewegung gegen den lähmenden Schmerz, den das Scheiden des Meisters seinen Treuen bereitet hatte. „Dienen, dienen“, war der erste und einzige Ruf, der sich

uns entrang im Gedenken an die, ach, in noch so frischer Erinnerung lebenden Tage des ersten Parsifal 1882, in denen der Geist von Bayreuth uns für immer gemahnt hatte: „Du weißt — wo einzig du mich wiedersieh'st".

Und wirklich schieden wir nach den zwei strahlend schönen Pfingsttagen 1883, die wir in Nürnberg von Morgen bis Abend im Beratungszimmer mit dem Durchsprechen aller Einzelheiten für den zu gründenden Verein zugebracht hatten, mit einem neubelebten Gefühle: „Der Winter wich und Lenz ist da!" — Von mir darf ich sagen, daß ich die zwei folgenden Jahre mit Unterbrechung aller meiner wissenschaftlichen Arbeiten ganz ausschließlich der Arbeit für den Allgemeinen Richard Wagner-Verein, zu dessen Zweigverein sich unser 1873 gegründeter Wiener akademischer Wagner-Verein sogleich umgestaltet hatte, gewidmet habe. Ich erneuere diese Erinnerung, die sich mir bei der Aufforderung des Herausgebers aufdrängte, natürlich längst nicht mehr, um mich jenes zeitweiligen Tausches meiner Arbeitsgebiete zu rühmen, sondern weil sie mir das nächstliegende persönliche Symbol dafür ist, wieviel uns die Aufgaben des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins galten, welch überschwengliche Hoffnungen wir auf ihn setzten.

Aber nicht durch eine „Geschichte" des Vereins wollen wir heute schon das Gedenken seiner Gründung feiern; denn noch lebt der Allgemeine Richard Wagner-Verein, noch gehört er nicht der Geschichte an. Nur einige Züge aus den Gründungstagen seien hier erzählt — dann aber sei auf ein Dokument, den Briefwechsel Boller-Sporck 1883—1894, aufmerksam gemacht, als auf die intimste Quelle für eine künftige geschichtliche Darstellung, nicht der Vereinsgründung allein, sondern der schier unendlichen Sorgen um den Fortbestand Bayreuths nach dem Tode des Meisters, von denen sich die Gegenwart kaum mehr eine Erinnerung bewahrt hat. Zugleich verweise ich auf die Jahresberichte des Wiener akademischen Wagner-Vereins, deren elfter (für das Jahr 1883) mit der Totenklage für Richard Wagner den

Bericht über die Gründung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins und den Anschluß des Wiener akademischen Wagner-Vereins an den Allgemeinen bringt. Schon der nächste Bericht (für 1884) kann anführen, daß der Wiener Verein die höchste Mitgliederzahl (862) erreicht habe, die er weder selber später überschritten, noch die von irgendeinem Wagnerverein je erreicht worden ist. — Auch heute noch hat der Wiener akademische Wagner-Verein (der seit 1873 bis heute ohne jede Unterbrechung für Bayreuth tätig war und ist) die höchste Mitgliederzahl unter allen Zweigvereinen des Allgemeinen Vereins, und so wird es sachlich gerechtfertigt sein, wenn wir die Darstellung seiner Jahresberichte ebenfalls als eine Hauptquelle zur Geschichte des Allgemeinen Vereins für jetzt und künftig namhaft machen und benützen [1]).

I.

Noch vor Ostern 1883 gelangte seitens des Münchener Richard Wagner-Vereins an den Wiener akademischen Wagner-Verein die Aufforderung, uns mit ihm zur Begründung eines Allgemeinen Richard Wagner-Vereins zu verbinden. Wir begrüßten diese Kundgebung, die unserem Wunsche nach einem Zusammenschluß aller werktätigen Freunde Richard Wagners so schön entgegenkam, sogleich aufs wärmste, und es erging zu Ende April 1883 seitens des Münchener und des Wiener Vereins die Einladung an zahlreiche bewährte Freunde. Daraufhin fanden sich am 14. Juni Vertreter aus vielen Städten Deutschlands und Österreichs in Nürnberg ein (aus Wien Boller und Höfler). Von vornherein war der Versammlung ihre Bedeutung für die Zukunft des Bayreuther Werkes auch in den Augen der Öffentlichkeit gesichert durch die Beteiligung des Verwaltungsrates der Bayreuther Festspiele, Adolf Groß. Von ihm empfingen

[1]) Eine Darstellung der Vereinsgeschichte im Interesse einer nötigen Reform brachten auch die „Bayreuther Blätter", 1898, III—XII: H. v. Wolzogen 1878—1898.

die übrigen Versammelten die wertvollsten Aufschlüsse über den tatsächlichen Stand der Bayreuther Sache. Galten doch damals sogar schon die für Sommer 1883 angekündigten Festspiele als eine Kühnheit — die Feinde hatten einem „Wagner-Theater ohne Wagner" ein sofortiges Ende prophezeit. Hans von Wolzogen stellte das andere Erbe des Meisters, die „Bayreuther Blätter", dem zu gründenden Vereine zur Verfügung. Nach solchen Kundgebungen des Vertrauens seitens Bayreuths wurden Name, Zweck und Mittel des Vereins in folgenden Satzungsbestimmungen festgesetzt:

„Der Allgemeine Richard Wagner-Verein, welcher die allerorten verbreiteten Anhänger des Meisters und seiner Kunst zu gemeinsamer Wirksamkeit fest verbinden soll, hat den Zweck: die Bayreuther Bühnenfestspiele für alle Zeiten erhalten zu helfen, und zunächst periodische, mindestens in jedem dritten Jahre wiederkehrende Aufführungen der Werke Richard Wagners im Festspielhause zu Bayreuth anzustreben. Zur Erreichung dieses Zweckes sollen die nötigen finanziellen Mittel einem Fonds für die Erhaltung der Bühnenfestspiele zugeführt, ferner durch persönliches und literarisches Wirken die Teilnahme an der Entwicklung und dem Besuche der Festspiele im Publikum rege erhalten, endlich unbemittelten Künstlern und Kunstfreunden die Festaufführungen durch Kräftigung des von Richard Wagner begründeten Stipendienfonds und durch Erteilung von Freiplätzen und Reisestipendien zugänglich gemacht werden."

Noch während der Festspiele von 1883 wurde in der I. Generalversammlung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins am 27. Juli von dem Verwaltungsrate im Beisein der hervorragendsten Künstler auf Grund einer Zusage des höchsten Schirmherrn von Bayreuth das sichere Stattfinden neuerlicher Aufführungen des Bühnenweih-Festspiels „Parsifal" im Sommer 1884 angekündigt.

Schon bei der II. Generalversammlung am 2. Juli 1884

war der Mitgliederstand des Allgemeinen Vereins an 5000. Er hat im Laufe der Zeit sich noch bis auf 8000 vermehrt; mußte doch beim wachsenden Durchdringen der Festspiele selber — deren erste Jahre allerdings dem Verein noch ein gut Teil ihrer Ermöglichung zu verdanken hatten — die Bedeutung und Größe des Vereins als werbende Kraft für ein Festspielpublikum sich vermindern. Schon als die Leitung von München nach Berlin verlegt ward, wo sie noch sich befindet, hatte dieser Wandel der Verhältnisse begonnen, welcher mehr und mehr dazu führte, daß der Verein seine Existenzberechtigung außerhalb des rein materiellen Zwecks zu beweisen hatte. So kam er durch entsprechende Reformen in den neunziger Jahren dazu, gerade diejenigen Teile des gesamten „Bayreuther Werkes" hauptsächlich zu unterstützen, welche der Meister selbst dereinst einem künftigen Patronate (als „Patron des Publikums") zugewiesen wissen wollte: die Stipendienstiftung und die „Bayreuther Blätter". Für die Stipendienstiftung, diese so segensreiche Einrichtung zur Ermöglichung des Festspielbesuchs für Minderbemittelte, wurden schließlich 40 % der Vereinseinnahmen direkt bestimmt, während für andere 40 % innerhalb des Vereins selbst Freikarten, die er ankauft, verteilt werden. Die „Bayreuther Blätter" aber werden aus den Zinsen jener „Festspielstiftung" unterstützt, deren Zweck, seit die Festspiele sich selbst erhielten, auf die Bestimmung „im Geiste R. Wagners" verlegt werden durfte — nämlich, da der Geist der Festspiele nicht in Frage kam, auf die geistige Förderung des „Publikums", welches wesentlich zum Gesamtbegriffe der Festspiele gehört. — Auf diese Weise hat der Verein, auch in schweren Zeiten äußerer Abnahme, doch immer im Sinne des Meisters gewirkt und den wünschenswerten Zusammenhang der Anhänger unserer Kunst für jede etwaige künftige Notwendigkeit einer Betätigung dieses Geistes aufrechterhalten. Solche bestehende Organisation ist nie zu unterschätzen und nicht zu ersetzen. Der

Bayreuther Geist, der noch in dem ersten ehrwürdigen Präsidenten, Bürgermeister von Muncker, Wagners altem Bayreuther Freunde, lebendig war, weiß sich gesichert auch unter dem Präsidium des tatenfrohen bayrischen Parlamentariers Dr. Casselmann, des jetzigen Oberbürgermeisters der Festspielstadt. Ehedem nicht ganz ausgebliebene Versuche, auf den Verein störend und ablenkend einzuwirken, sind nicht mehr zu befürchten.

II.

Und nun noch ein Wort zu dem schon eingangs genannten Briefwechsel Boller-Sporck und einige Worte aus ihm als Proben für die Einblicke, die er künftig einem Geschichtsschreiber des Allgemeinen Wagner-Vereins gewähren mag. Von allen Männern, die dem Allgemeinen Wagner-Verein ihre Kräfte gewidmet haben, taten es Ferdinand Graf Sporck in München und Dr. Viktor Boller am aufopferndsten. Viktor Boller war 1884—1894 Obmann des Wiener akademischen Wagner-Vereins, dem er schon seit seiner Gründung 1873 treueste Dienste geleistet hatte. Er schied 1904 aus dem Leben (als Oberlandesgerichtsrat). Seine Witwe hat ihm ein schönes Denkmal gesetzt, indem sie von dem Briefwechsel drei Abschriften anfertigen ließ, deren je eine dem Grafen Sporck, mir und dem Wiener akademischen Wagner-Verein übergeben wurden. Hier mag künftig nachgelesen werden, was sich heute noch nicht für die Öffentlichkeit eignet. Es sei aber diese Quelle in diesem Jahrbuche schon jetzt genannt, da sie von hier aus nicht für immer übersehen werden kann.

Der eröffnende Brief vom 14. Mai 1905, in dem Sporck die Einwilligung zu den Abschriften gibt, enthält die schönen Worte: „Unter den wunderbaren Erscheinungen, welche die in der Geschichte großer Männer einzig dastehende Erhebung für unseren geliebten Meister zu zeitigen wußte, darf die Persönlichkeit Ihres Gatten als die allerwunderbarste bezeichnet werden. Wird es doch wenige Väter geben, die

ihres Kindes mit solcher inbrünstigen Liebe und Hingebung, und solcher verzehrenden Angst und Sorge sich annehmen, wie Ihr Herr Gemahl unseres Schmerzenskindes A. R. W. V. sich anzunehmen wußte. Dessen sind die an mich gerichteten Briefe ein beredter Zeuge, und ich bin stolz darauf, für alle diese rührenden Freude- und Schmerzensrufe keinen unwürdigen Resonanzboden abgegeben zu haben."

Warum „Schmerzenskind"? Weil sich in Boller diejenigen Bestrebungen des Allgemeinen Vereins verkörperten, die Bayreuth nach dem Tode des Meisters durch die Festspiel-Stiftung sichern wollten gegen nicht vorauszusehende Ereignisse. Daß diese Festspiel-Stiftung jährlich die ihr zugedachten namhaften Zuschüsse aus den Einnahmen des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins ungeschmälert erhalte und ansammle, war ein Hauptbemühen Bollers auf einer Reihe von Generalversammlungen des Allgemeinen Wagner-Vereins.

Indem so für Bayreuth eine überpersönliche Grundlage geschaffen werden sollte, kam die Entwicklung des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins in eine Richtung, die sich nicht deckt mit der wirklichen Gestaltung, wie sie im Rückblick auf die nun fünfundzwanzig Jahre hindurch aus sorgenvollen Anfängen zu höchstem, auch äußerem Gelingen geführten Verwaltung von Richard Wagners Erbe nun aller Welt vor Augen liegt. Diese Seite der Geschichte Bayreuths und des Allgemeinen Richard Wagner-Vereins ist dadurch zu einem der typischesten Beispiele für einen Gegensatz geworden, der auf dem soviel weiteren und andersartigen Boden der politischen Geschichte eines der größten und leidenschaftlichst umkämpften Probleme bildet: das der Monarchie und Demokratie. Wir sehen heute klar, daß ebenso, wie nur die ungeheure Persönlichkeit Richard Wagners Bayreuth hatte schaffen können, dieses sich auch nur dank der liebenden Hingabe einer unvergleichlichen Persönlichkeit wirklich erhalten hat.

Wir vom Allgemeinen Richard Wagner-Verein aber

hatten einst im Drange des „Dienen, dienen“ zum selben Mittel des Parlamentarismus greifen zu müssen geglaubt, das, wo es an überragenden Persönlichkeiten fehlt, freilich immer noch das beste ist, gegen das sich aber die Überragenden — der Typus hierfür ist Bismarck — immer wieder wehren, weil sie wissen, daß ihre ganz einzige Kraft das eine, was not tut, sicherer verkörpere, als das Wollen vieler, allzuvieler.

Aber noch für ein viel größeres, als es politische Leit- und Streitmotive sind, ist das wirkliche Bayreuth, das aus der Idee in die Realität herübergerettete, dem Rück- und Vorblickenden zum erhebenden Vorbilde geworden. War es kühnes Selbstvertrauen und Vertrauen auf den Sieg des Guten, Besten an sich, dem die Entwicklung der Dinge in Bayreuth schließlich recht gegeben hat, so dürfen solchen Gelingens füglich diejenigen in reinster Mitfreude sich freuen, die einst mit schwächeren Kräften gleich Hohes gewollt haben. Den festen Glauben, „hoch über alles Zweifels Macht“, teilte auch der Allgemeine Verein mit den unmittelbaren Hütern des Grales; und so wie ihnen gab nur solch selig reinster Glaube auch ihm zu weitausgreifendem Wollen Kraft. Freuen wir uns noch heute, daß es für den Allgemeinen Richard Wagner-Verein doch nicht ganz bei dem „In magnis voluisse, sat est“ geblieben ist. Innerhalb einer damals schlechthin zweifelnden Welt wurde der Allgemeine Verein geboren und hat jenen Zweifeln den tätigen Glauben von Anfang entgegengestellt. Läßt er willig anderen den Ruhm, Entscheidenderes für die Verwirklichung auch seines obersten Zweckes „die Bayreuther Bühnenfestspiele für alle Zeiten erhalten zu helfen“, getan zu haben, so darf doch auch unser Allgemeiner Richard Wagner-Verein über bloßes, gutes Wollen hinaus voll Stolz von sich sagen:

„Sie sahen meine gute Tat!“

Miszellen

Unbekannte Briefe Richard Wagners.

In der Nummer 227 der „National-Zeitung" vom 10. Mai 1908 war folgender Brief des Meisters abgedruckt:

„Hochverehrter Herr,

nehmen Sie meinen schönsten Dank für Ihr freundliches Entgegenkommen und für die Teilnahme, die Sie für mein geringes Talent gegen mich aussprechen; Sie haben mich um so mehr dadurch erfreut, als Sie diese Ihre Teilnahme einer meiner Arbeiten (dem „Fliegenden Holländer") zuwenden, welche bis jetzt wenigstens vor dem Dresdener Publikum ungleich weniger glücklich war, als mein allerdings glänzenderer Rienzi, trotzdem ihr meinem Bewußtsein nach eine höhere künstlerische Eigentümlichkeit innewohnt; jedoch ist es diese eben wohl nicht, welche die große Masse aufzusuchen ausgeht.

Über die eigentliche Veranlassung Ihrer werten Mitteilung hätte ich wohl gewünscht, mich mündlich mit Ihnen besprechen zu können; da ich aber gegenwärtig durch den widerlichsten Dienst übermäßig in Anspruch genommen bin, was mich wirklich verhindert, Ihnen zunächst meinen Besuch zu machen, muß ich wohl in Kürze Ihnen meine Antwort schriftlich erteilen. Die Art meines Produzierens dramatischer Arbeiten, in welcher ich nicht nur eine Musik, sondern ein ganzes musikalisches Drama mache, ist mir gegenwärtig so zur Natur geworden, daß ich mich nicht nur mit dem Gedanken, ein fremdes dramatisches Gedicht in Musik zu setzen, durchaus nicht mehr vertraut machen könnte, sondern daß ich für die Zukunft darin die ganze Wichtigkeit, die ich je zu erlangen befähigt sein dürfte, erkenne. Ich habe die innige Überzeugung gewonnen, daß wenn dem „Opernmachen" unserer Zeit gegenüber dieser Gattung der Kunst noch etwas Bedeutendes und für die Geschichte der Kunst Gültiges erwachsen soll, dies nur durch die Vereinigung des Dichters und Musikers in einer Person geschehen kann. Sie werden auf dem alten Wege im günstigsten Falle immer nur eine gute Dichtung und eine gute Musik erhalten, nie aber ein echtes musikalisches Drama, wie ich denn überhaupt nicht begreifen kann, wie zwei Künstler ein Kunstwerk produzieren sollten. Ich finde darin, daß ich einen Stoff erfaßte, der nur mir gekommen ist, daß ich ihn auf eine Weise ausbilde, in der ich selbst nicht mehr unterscheiden kann,

wo der Dichter und wo der Musiker wirkt, und daß ich ihn endlich so vollende in Wort und Ton, wie er ursprünglich in vagen Umrissen erschienen ist, meine ganze produktive und zumal auch musikalisch-produktive Kraft begründet. Zudem bin ich stets so reichlich mit Entwürfen für die Zukunft versehen, daß ich bei der zeitraubenden Umständlichkeit, die die Vollendung einer Oper kostet, zu fürchten habe, dereinst manchen unausgeführten Entwurf mit in das Grab nehmen zu müssen.

Möge mir es daher die verehrte Dichterin, in deren Namen Sie mich befrugen, um des Himmels willen nicht als Geringschätzung ansehen, wenn ich von vornherein Ihren mir sehr schmeichelhaften Antrag ablehne. Hoffentlich finde ich noch und zwar bald Gelegenheit, mich mündlich noch umständlicher wegen dieser meiner Antwort an Sie zu rechtfertigen. In dieser Hoffnung und mit dem herzlichen Danke für Ihre große Freundlichkeit, verbleibe ich

hochachtungsvollst

Ihr ergebenster

Richard Wagner.

Dresden, 20. Juni 1842 [1843 oder 1845].

Entschuldigen Sie die Nachschrift!

Hiller sucht einen Text; sollte die verehrte Dichterin sich nicht geneigt finden lassen, sich diesem mitzuteilen?

* * *

Wenn dieser sehr interessante Brief hier noch einmal abgedruckt wird, so geschieht es zunächst, weil der Druck in der „National-Zeitung“ durch Fehler entstellt war: es hieß da z. B. statt „glänzenderer Rienzi“: „glänzender Ring“; ferner aber des Datums wegen. Nimmermehr kann dieser Brief aus dem Jahre 1842 stammen, wie in der „National-Zeitung“ behauptet wurde, und wenn das Original wirklich 1842 hat, so ist dies ein Schreibfehler. Abgesehen davon, daß Wagner im Juni 1842 nicht in Dresden war, sondern in Teplitz (Altmann Nr. 107), paßt auch der Inhalt keineswegs zu 1842.

1. Der Verfasser kann 1842 noch nicht vom „widerlichsten Dienst“ sprechen, da er noch gar nicht im Dienst des Kapellmeisters war.

2. Wenn eine Dichterin dem jungen Meister ein Operngedicht zum Komponieren anbot, so hatte dies doch nur Sinn, wenn jener durch erfolgreiche Opern schon sich berühmt gemacht hatte, was wohl 1843, aber nicht im Juni 1842 der Fall war, wo Wagner doch noch in weiteren Kreisen unbekannt war.

3. Wenn Wagner sich darüber beklagt, daß die Dresdener seinem „Holländer“ noch nicht haben Gerechtigkeit widerfahren lassen, so kann das doch nur nach der Aufführung dieses Werkes 1843 oder besser nach einigen Wiederholungen geschehen sein.

4. Daß Hiller nach einem Operntext suchte, konnte Wagner 1842 noch nicht wissen, wohl aber 1843 (Glasenapp IIa 113). —

Der Brief ist an Hofrat Dr. Gustav Klemm († 1867) gerichtet, der bisher noch nicht als Dresdener Freund Wagners bekannt war. Über den Inhalt braucht wenig bemerkt zu werden; er spricht für sich. Es ist nicht das erstemal, daß Wagner das Wort „musikalisches Drama“ anwendet; es kommt schon in der „Pilgerfahrt zu Beethoven“ vor; dagegen sind briefliche Auseinandersetzungen über die Absichten des jungen Dramatikers, wie sie hier vorliegen, noch selten. Ja, diesem Schreiben kommt sogar eine epochemachende Bedeutung zu, denn, soviel ich sehe, hatte sich Wagner bis dahin nirgends mit solcher Entschiedenheit über seine Eigenart, seine Doppelbegabung und seine Zukunft ausgesprochen, die, wie er zuversichtlich glaubte, auch die Zukunft des „echten musikalischen Dramas“ ist. So ist dieser Brief ein würdiger Vorläufer der Briefe an Gaillard von 1844 und 1845, und des Briefes an v. Biedenfeld von 1849, eines der ersten Zeugnisse jenes bewundernswerten „Mitteilungsbedürfnisses“ des Meisters, von dem nun immer neue und erstaunlichere Offenbarungen uns zuteil werden.

Der Red. des Jahrb. ging nachträglich von dem Besitzer dieses Briefes, dem Eisenacher Wagnermuseum, die Mitteilung zu, daß wohl die Jahreszahl 1848 zu lesen ist. Dies scheint mir kaum möglich zu sein, da man in diesem Jahre, wo der „Tannhäuser“ längst in Dresden gegeben war, nicht gut von dem „Holländer“ im Gegensatz zum „Rienzi“ sprechen konnte. Dagegen ist es wohl möglich, daß statt 1843 stehen kann 1845, aber später als zu diesem Jahre, in dem der „Tannhäuser“ aufgeführt wurde, möchte man doch den Brief nicht ansetzen.

Richard Sternfeld.

* * *

In Nr. 7 des 39. Jahrg. (1908) des „Musikalischen Wochenblattes“ habe ich in meinem Aufsatze „Wagners autobiographische Schriften“ erwähnt, daß außer dem in Altmanns Regesten verzeichneten Briefe Wagners an den Baseler Drucker G. A. Bonfantini vom 20. Juli 1871 noch eine größere Anzahl Briefe an den Drucker der Autobiographie mit dieser selbst in den Besitz von Mrs. Burrel gelangt sind. Da deren Tochter Mrs. Heaton einen derselben bereits in ihrem Prachtwerke veröffentlicht hat, so steht

seiner Mitteilung auch für den weiteren Kreis der Wagnerfreunde, denen jenes englische Prachtwerk nicht zugänglich ist, nichts im Wege. Französische Briefe Wagners sind selten; ich lasse daher das auch sonst nicht unwichtige Schreiben hier folgen:

Monsieur!

Voici les épreuves corrigées de retour.

Vous pouvez très aisement[1]) employer un compositeur allemand pour notre travail. Dans la convention conclue entre nous tout depend de la rigeur, avec laquelle vous savez travailler ce qu'aucune épreuve, et moins encore aucun exemplaire tiré se glisse entre le public, puisque je dépense les frais de l'imprimation de 15 exemplaires de cette autobiographie dans le seul but d'éviter la perte possible du seul manuscrit, et de les remettre entre les mains d'amis fidèles et consciencieux, qui les doivent garder pour un avenir lointain. Je pourrais gagner assez d'argent, au lieu de dépenser, si je voulais vendre ce manuscrit à un éditeur pour le publier. Ainsi la première base de notre convention est la plus grande discretion de votre part. Vous devez savoir, si vous pouvez confier le travail à un compositeur comprenant parfaitement l'allemand, puisque le point essentiel est seulement de veiller sur ce que ni le manuscrit, ni une page de l'imprimé soit dérobé, ce qui sera impéché, si vous anéantissez scrupuleusement toute épreuve corrigée, et si vous tenez conscieusement à ne pas tirer que les 15 exemplaires convenus, qui immédiament après le tirage doivent être remis à moi. Vous savez que des premières quatre feuilles je n'ai encore reçu qu'un seul exemplaire. D'allieurs il me manquent du manuscrit renvoyé les pages 65 à 96. Veuillez voir si elles ne se trouvent pas chez Nietzsche.

Dans le manuscrit que je vous envoie aujourd'hui (page 189 à 200) il se trouve un passage, que je voudrais voir composer par des types plus petits, que le texte ordinaire, ou — mieux encore — parceque nous appelons ‚cursiv' — toujours plus petits que dans le texte. Ce passage (de la page 167—173) est annoté par du crayon rouge. — Vous employez le même genre des types pour une note au dessous du texte, que j'ai introduit dans l'épreuve d'aujourd'hui.

Je me recommande encore avec pleine confiance à vos dispositions et je suis avec la plus grande considération

Luzern 5 Juillet 1870. votre devoué

Richard Wagner.

[1]) Die sprachlichen Unregelmäßigkeiten sind in unserem Abdruck nach der Vorlage wiedergegeben.

Trotz aller Sorgfalt war es doch nicht zu verhindern, daß ein Exemplar in den Besitz der englischen Sammlerin kam, obwohl Wagner in der Vorrede, die im Anfang zum ersten Bande meiner Wagnerbiographie abgedruckt ist, es seinen Freunden zur Pflicht machte, die ihnen anvertrauten Exemplare nicht weiterzugeben.

Nietzsche, der mit der Überwachung des Druckes in Basel betraut worden war, hatte schon gleich nach seinem ersten Zusammentreffen mit Wagner von Leipzig aus am 9. November 1868 an seinen Freund Erwin Rohde geschrieben: „Nachher (nach Tisch) las Wagner ein Stück aus seiner Biographie vor, die er jetzt schreibt, eine überaus ergötzliche Szene aus seinem Leipziger Studienleben, an die ich jetzt noch nicht ohne Gelächter denken kann; er schreibt übrigens außerordentlich gewandt und geistreich."

Aus der gleichen Quelle stammen die beiden folgenden Briefe Wagners, die ich bereits in der Festnummer der „Münchener Neuesten Nachrichten" zum 19. Februar 1908 mitgeteilt habe.

Magdeburg, den 20sten Sept. 1830.

Meine liebe, liebe Mutter!

Recht von ganzem Herzen und mit aller Innigkeit, die nur mein Gemüth besitzt, denke ich heute Deiner, und wenn Dich dieser Brief auch erst morgen trifft, so ist es mir doch angenehmer, mein Gefühl gerade heute an dem Tage zu sammeln, an dem alle die Deinigen mit soviel Rührung Gott danken müssen, der Dich ihn so noch oft zu unserm Glücke erleben lassen wird, als wir alle von ganzer Seele wünschen und hoffen. —

Oft, meine Liebe, recht oft mögest Du noch diesen Tag glücklich herannahen sehen, und Dich dabei mit dem stets erneuten Gefühl beglücken lassen, wie stolz und würdig Du auf jedes neu gewonnene Jahr Deines Lebens zurückblicken kannst. — O Mutter, murre nicht, Dir hat der Schöpfer ein schönes Los bestimmt! Bist Du es nicht, die das, was sie der Welt gab, mit der schönsten Liebe und Sorgfalt auch immer gesund, rein und edel erhielt? Dir ist das herrliche Geschenk des reinsten Bewußtseins in einem Maße wie wenigen beschieden. Gerade wir, die Deine Liebe und Tugend am meisten berührte, müssen diese am tiefsten empfinden — ja sei gewiß, wir lieben und schätzen Dich innig — und wenn uns alle nur denkliche Verhältnisse des Lebens entzweien sollten, in der Liebe zu Dir werden wir wieder einig. O sieh, so wirkst Du immer lebendig fort, und sollst Du einst uns entrissen

werden, so wird es immer noch Dein liebes Andenken sein, was die Deinigen für immer unauflöslich verbinden wird.

Es ist heute sonnig und ein schöner sonnenheller Tag; wir, die wir hier eine kleine Kolonie bilden, wollen auch froh und heiter diesen Tag begehen, er soll uns ein lieber Festtag sein. Bewahre uns Deine Treue und Liebe, und wir wollen Dir wie einem Heiland danken und unsere besten Wünsche opfern! Ein liebes herzliches Lebewohl von Deinem

Richard.

Liebster Kietz,

das ist mein Bruder Albert mit seiner Tochter Johanna, die sich jetzt in Paris für den höheren Gesang ausbilden lassen will. Hast Du mir verziehen, daß ich Dich — wie Du zuletzt mir schriebst — um Deine höhere Künstler-Laufbahn gebracht habe, — ferner kannst Du mir verzeihen, daß ich Dir selbst jetzt noch kein Geld schicke, und zwar aus dem Grunde, weil ich selbst nur mit äußerster Mühe und Noth mit dem Gerede einer Stadt wie Dresden gegenüber mit halbwegen Anstand aufrecht erhalten kann — eine Wahrheit, die Dir kaum glaublich erscheinen wird, und die Du mir glauben kannst, wenn Du meiner einfachen Versicherung derselben glaubst, wenn Du glaubst, daß ich nicht lüge, indem ich Dir sage, daß ich mich oft glücklich priese, wenn ich wüßte, wie ich ohne Aufsehen zu erregen, mir 20 Thaler verschaffen könnte — — wenn Du also Alles dies mir verzeihen kannst, so bitte ich Dich, dann und wann meinem Bruder und seiner Tochter freundlich Gesellschaft zu leisten.

Von meinem Bruder kannst Du vieles und manches über mich erfahren; meine drückenden, schwer auf mir lastenden Sorgen habe ich in ihrer größeren Ausdehnung aber auch ihm zu verbergen gesucht. — Bin ich einmal erlöst, so sollst auch Du Alles erfahren und wahrscheinlich wirst Du mich dann entschuldigen müssen. —

Bendemann, Hübner und Rietschel waren letzthin entzückt über Deine Charge.

Minna läßt schönstens grüßen! Lebewohl und glaube, es ist nicht alles Gold, was glänzt!

Dresden, 1. Februar 1846.

Dein

Richard Wagner.

Herrn E. B. Kietz, 30 rue des petits Augustins
Faubourg St. Germain.

Der Brief an die Mutter ist der älteste aller erhaltenen Briefe Wagners, der also die Sammlung der „Familienbriefe" hätte eröffnen müssen, in denen er jedoch ebenso fehlt, wie in Altmanns „Regesten". Der Brief an den vertrautesten der Pariser Freunde, den Maler Kietz, eröffnet einen traurigen Einblick in die Lage des scheinbar so gut gestellten Königlichen Kapellmeisters in Dresden.

Max Koch.

Eine Kundgebung einer Bayreuther Künstlerin über den Bayreuther Stil.

Im vorigen Jahre liefen verschiedene ungenaue Nachrichten durch die Zeitungen über die Stellung, die Frau Luise Reuß-Belce in Zukunft zu den Bayreuther Festspielen einnehmen soll. Daher sah sich die Künstlerin selbst veranlaßt, eine Erklärung zu veröffentlichen, die zuerst im „Berliner Börsen-Courier" erschien. Darin ist nicht nur eine Berichtigung enthalten, sondern eine wertvolle Kundgebung über die Bayreuther Arbeit und den Bayreuther Stil. Aus diesem Grunde möge sie auch an dieser Stelle ihren Platz finden.

„Ich habe die ehrenvolle Aufforderung erhalten, in Zukunft bei den darstellerischen Vorarbeiten für die Bayreuther Festspiele mitzuhelfen. Die Veranlassung dazu hat darin gelegen, daß ich nicht nur in meinen Leistungen den Darstellungsstil vertreten habe, den man den Bayreuther nennen muß, sondern daß ich auch seit einigen Jahren mich bemühte, diesen Stil den Bühnenkünstlern mitzuteilen, die sich vertrauensvoll an mich wenden. Unter Bayreuther Stil ist nichts anderes zu verstehen als die Wiedergabe der Werke des Meisters in ihrem ganzen Umfange und in allen einzelnen Teilen nach seinen Vorschriften, wie er sie in erster Linie in den Werken selbst niedergelegt hat, wie sie sich dann noch in seinen Schriften und Briefen finden, und wie sie durch zuverlässige Teilnehmer an den Proben, die er an verschiedenen Theatern geleitet hat, ergänzt worden sind.

Alle Künstler, ohne Ausnahme, die das Glück genossen haben, in Bayreuth mitzuwirken, wissen, in welcher Weise dort gearbeitet wird, mit welcher Sorgfalt der musikalische und der darstellerische

Teil der einzelnen Aufgaben gelehrt wird, und einen wie großen Gewinn jeder einzelne von uns für seine künstlerische Entwicklung davongetragen hat, selbst wenn er noch so überzeugt von seiner bisherigen Unübertrefflichkeit gewesen ist. Welches neue und ganz ungeahnte Licht ist dort über jede einzelne Rolle in bezug auf deren darstellerische Seite, von der allein ich an dieser Stelle reden will, verbreitet worden! Wie ist jeder Schritt, jede Bewegung, jeder Ausdruck im Gesicht und in der ganzen Haltung des Körpers sowohl mit den einzelnen Figuren der Musik als auch mit dem dramatischen Wesen der Rolle in Einklang gebracht worden, so daß jeder Darsteller in jedem Augenblicke genau gewußt hat, was er und warum er es zu tun, und wie er es zu äußern hat! Warum sollen wir, die Künstler von Bayreuth, es denn nicht in alle Welt hinausrufen, was wir dort gelernt haben, und was dort für jeden zu lernen ist, der zur Mitwirkung erkoren wird, wir, die wir in das Geheimnis des Bayreuther Geistes haben hineinblicken dürfen, wir, die wir den Hütern des Geheimnisses so viele Jahre hindurch nahegestanden sind? Ich habe nie ein Hehl daraus gemacht und werde es niemals verschweigen — aus Furcht, es könnte meinem Ansehen als Künstlerin schaden! —, was ich in Bayreuth durch die Anweisung von Frau Wagner gelernt habe, und wenn sie mir heute sagt, daß nichts bei mir verloren ging, und ich mit Bewußtsein den Bayreuther Stil vertrete, so ist das die größte und ehrenvollste Auszeichnung, die ich in meiner Künstlerlaufbahn habe erringen können. Die offene Verkündigung ihrer Lehre ist der einzige Dank, den ich ihr bieten kann.

Ihr Sohn hat einmal, wenn ich mich nicht irre, vor zehn Jahren, erklärt, daß er all den vorzüglichen und großartigen Orchesterleitern, die ihre Kräfte in den Dienst der Bayreuther Sache gestellt haben, von Herzen dankbar ist, und daß sie zu dem Gelingen der Aufführungen in Bayreuth einen großen Teil beigetragen haben; daß aber noch ein anderer Teil erfüllt werden muß, wenn die Werke völlig im Sinne seines Vaters aufgeführt werden sollen, und daß das nur derjenige kann, der von dem D ä m o n d e r B ü h n e gepackt worden sei; seine Mutter besäße ihn, und er hoffe, daß er auch in ihm lebendig werden möge. Nun, ich glaube, daß der, der weiß, was er bisher auf der Bayreuther Bühne geleistet hat, mit mir davon überzeugt ist, daß sein Wunsch glänzend in Erfüllung gegangen ist. Seine szenische Ausführung des „Holländer" und des „Tannhäuser" waren wohl sprechende und glaubwürdige Zeugen für das „Dämonische", um seinen Ausdruck beizubehalten, in seiner Erfassung der Aufgaben des R e g i s s e u r s , der er in den Vorbereitungen für diese Werke ganz allein gewesen ist. Im

Studium mit den einzelnen Künstlern beweist Siegfried Wagner, daß er ganz von dem Geiste seines Vaters erfüllt ist; denn wie dieser im Jahre 1882 die einzelnen Rollen im „Parsifal" den betreffenden Künstlern schauspielerisch einstudiert hat, weiß ich, da ich bei allen Proben zugegen gewesen bin.

In der schon im verflossenen Sommer von zuständiger Seite gegebenen Erklärung hieß es, daß „die Leitung der Bayreuther Festspiele nach wie vor in denselben Händen bleibt, in denen sie seit Jahren ruht". Der Sinn dieser Erklärung scheint nicht ganz so verstanden worden zu sein, wie er es sollte. Im Jahre 1884 hat Frau Wagner die Leitung der Festspiele übernommen und bis auf den heutigen Tag festgehalten. Seit ungefähr zehn oder zwölf Jahren schon hat nun ihr Sohn Siegfried nicht nur daran teilgenommen, sondern auch bereits die Verantwortung für den weitaus größten Teil der Arbeiten getragen. Könnte Frau Wagner ihrem Sohne mit ihrem Rate nicht zur Seite stehen, so wird Siegfried durchaus derjenige sein, der allein das Bayreuther Werk in allen äußeren Verhältnissen im Sinne seines Vaters weiterzuführen vermag. Daß er tatsächlich berufen ist, das ihm durch seine Geburt zugefallene Erbe auch als geistiger Hüter zu schützen, habe ich, wie ich glaube, schon oben zur Genüge dargelegt.

Luise Reuß-Belce."

Das Lohengrinhaus in Großgraupa bei Pillnitz.

Einige Stunden elbaufwärts von Dresden, ungefähr am Fuße des dem Strome zustrebenden Porsberges oder Borsberges liegt, von der Stadt aus zu Schiff oder mit der elektrischen Straßenbahn bequem zu erreichen, das Dorf Pillnitz. „Jenseits der Berge" und ziemlich weit vom Strome entfernt befindet sich die Ortschaft Graupa, gegenwärtig eigentlich nur aus drei Dörfern bestehend, nämlich aus Groß-, Klein- und Neugraupa. Eine außerordentlich schöne, gerade und breite Kastanienallee führt von Pillnitz aus über den Ort Oberpoyritz dahin. Will man nach Großgraupa, so muß man hinter jenem Orte von der Allee links abzweigen und hat dann vom Pillnitzer Schloß aus gerechnet im ganzen eine Stunde zu gehen. In diesem Dorfe steht ein verhältnismäßig großes und massives Bauernhaus mit landwirtschaftlichen Nebengebäuden; nach altem deutschen Brauch kehrt es seinen ziemlich breiten Giebel der

Dorfstraße zu. Zwischen dem Haus und dem seitlich davon liegenden Hofe einerseits und der Straße anderseits, welche durch einen Zaun mit breitem Eingangstor vom Grundstück getrennt ist, befindet sich gegenwärtig ein kleiner Ziergarten mit einer einfachen, von niedrigen Bäumen umstandenen Denksäule. Denn das Haus ist nicht nur dadurch merkwürdig, daß 1846 hier der erste Sommergast wohnte, sondern noch mehr dadurch, daß dieser Sommergast Richard Wagner war, der hier eine vollständige Skizze seiner Lohengrinmusik entwarf. Er entwarf diese Musik hier nur, vollendete sie aber keineswegs. Deshalb ist die im Jahre 1894 am Hause selbst von der Familie des Bildhauers Professor Gustav Kietz angebrachte Inschrift falsch oder doch wenigstens ungenau. Sie lautet: „In diesem Hause komponierte Richard Wagner im Sommer 1846 die Oper „Lohengrin". Da Kietz diese Tafel mit Bewußtsein gerade in dem Jahre anbringen ließ, als der „Lohengrin" zum erstenmal in Bayreuth einzog, und sich also zum erstenmal in seiner vom Meister gemeinten Gestalt, nämlich als Drama und nicht als Oper im alten Sinne, zeigte, so wäre es für Kietz als alten Freund Richard Wagners wohl am Platze gewesen, die Bezeichnung „Oper" wegzulassen. Die ländliche Bevölkerung Graupas wurde durch die Tafel nicht sonderlich berührt; sie duldete jahrelang, daß im Orte Postkarten verkauft wurden, auf denen zu lesen war, daß Wagner hier die Oper „Lohngrin" komponiert habe. Was mögen sich die Leute dabei vorgestellt haben? Vielleicht etwas mit Lohn, also mit Geld Zusammenhängendes? Wahrscheinlich wohl gar nichts! — Hier also ruhte der damalige Hofkapellmeister Richard Wagner von den Anstrengungen seines Berufes aus. Es war in dem denkwürdigen Jahre 1846, als er der erstaunten Musikwelt zum erstenmal die Schönheiten der Neunten Sinfonie im Palmsonntagskonzert des Dresdener Hoftheaterorchesters offenbart hatte. Hier in der reinen Land- und Waldluft Graupas kräftigte er seine Nerven; hier stärkte er seine Gesundheit durch lange Spaziergänge in der schönen und damals gewiß noch sehr stillen Umgebung. Wir wissen ja, daß Richard Wagner ein guter Fußgänger und dazu ein großer Naturfreund war; auf einem Ausflug hatte er Graupa schon vorher kennen gelernt; andernfalls hätte er sich ja auch nicht als erster Sommergast dort einmieten können. Wer auf Reisen durch Städte gekommen ist, in denen Richard Wagner vorübergehend oder auch längere Zeit gewohnt hat, dem wird vielleicht aufgefallen sein, daß er mit größter Sicherheit allemal das am schönsten gelegene und meist auch zugleich selbst das schönste Haus für seinen Aufenthalt ausfindig zu machen wußte. Von einem schönen Hause

kann man nun im alten Dorfe Graupa kaum sprechen; aber das stattlichste war es doch, wo sich der Meister damals einmietete, wenigstens dem äußeren Anscheine nach. Die inneren Räume, deren er zwei im zweiten Stockwerk (erste Etage) bewohnte, waren allerdings derartig einfach und primitiv, daß heute der einfachste Handwerker sie kaum zur Sommerfrische mieten würde, geschweige denn ein großer Mann in hervorragender amtlicher Stellung.

Tritt man in den Vorgarten ein, so stößt man zunächst auf die erwähnte Denksäule, die der vorige Besitzer des Grundstücks, ein Klavierfabrikant, zu Anfang dieses Jahrhunderts hat setzen lassen. Sie enthält außer der Überschrift „Richard Wagner 1846" folgende gutgemeinte, aber höchst ungeschickte und oberflächliche Verse:

„Du hobst der Väter alte Sagen
„Aus dem versunknen Schacht empor,
„Nun wird, wo Künstlerherzen schlagen,
„Die ganze Welt — ein Wagnerchor".

Zum zweiten Stock des Hauses nun, wo Richard Wagner sich eingemietet hatte, führt eine enge, steile und krumme Treppe empor. An die Wand dieser Treppe hat eine bekannte namhafte ehemalige Wagnersängerin sich bemüßigt gefunden, einen Vers aus „Lohengrin" hinzuschreiben. Um dieses Dokument zu schützen, hat man eine Glasplatte darüber angebracht. Ratsamer wäre es wohl gewesen, von vornherein die ganze Treppenwand mit Glas zu überziehen, um sie vor solchen, hier sehr deplazierten Inschriften zu schützen. Die Treppe endet in einen verhältnismäßig geräumigen, vestibülartigen Vorraum. Hier soll der Flügel gestanden haben, auf welchem die ersten Lohengrinklänge, vom Meister selbst hervorgezaubert, erklungen sind. Leider ist das Instrument nicht mehr vorhanden, und man erzählt sich, es sei auseinandergenommen und zu Tischlerarbeiten, z. B. zu Tischplatten verarbeitet worden. Jedenfalls aber sind die betreffenden Tischplatten auch nicht mehr aufzufinden gewesen, wie denn überhaupt nichts als das Haus mit seinen Räumen selbst an den Aufenthalt Richard Wagners daselbst erinnert. — In Graupa gibt es wie in vielen Ortschaften und zumal in solchen, die sich zu einem Erholungs- und Kurort entwickeln möchten, einen Ortsverein, an den sich jetzt eine „Abteilung: Ortsgruppe zur Erhaltung des Lohengrinhauses" angeschlossen hat. Es ist klar, daß man durch die Ausgestaltung des Lohengrinhauses zu einer vielleicht viel besuchten Sehenswürdigkeit zunächst Vor-

teile für den Ort, also materiellen Nutzen erwartet. Wir wenigstens können nicht glauben, daß die Gründung der genannten Ortsgruppe ausschließlich oder auch nur wesentlich ein Akt der Pietät war. Es gibt zahlreiche und sehr treue Anhänger des Bayreuther Meisters, welche heute der Meinung sind, daß die Erinnerungstafel am Hause vollkommen genügt hätte. Wohin sollte dies andernfalls führen? Man müßte dann schließlich alle Häuser aufkaufen, in denen Richard Wagner gewohnt und geschaffen hat, in Leipzig, Dresden, Würzburg, Magdeburg, Königsberg, Riga, Paris, Zürich, Luzern, Spezia, Venedig, Neapel, Palermo, Teplitz, Marienbad, Biebrich, Wien, Penzig und wo sonst noch! In Spezia z. B. fand er die musikalischen Urmotive zum „Rheingold"; in Zürich, Triebschen und Biebrich schuf er den größten Teil seiner höchsten Meisterwerke; in Palermo vollendete er den „Parsifal" usw. Daß man an diesen Häusern, soweit sie noch stehen oder ihre ehemalige Stätte genau bekannt ist, Gedenktafeln anbrächte, wäre wohl schon ein Gebot der Pietät; darüber hinaus aber wird man kaum etwas tun können! Und gar noch in jedem dieser Gedenkhäuser ein kleines Museum einrichten zu wollen, wäre doch wohl verfehlt und unmöglich. Will man das, was nur äußerlich an den Meister erinnert, wie Gebrauchsgegenstände aus seinem Leben, aber auch andre Raritäten, durchaus sammeln und auch der Neugier und Schaulust des großen, im ganzen jedenfalls sehr wenig pietätvollen Publikums preisgeben, nun, so schaffe man sie alle in ein einziges Museum, wie ein solches aus der ungeheuren Sammlung des verstorbenen getreuen Nikolaus Österlein in Wien bereits erstanden ist, in das leider nur noch ungünstig und mangelhaft untergebrachte Richard Wagner-Museum zu Eisenach (in der Fritz Reuter-Villa). Aber selbst in diesem ist es nicht die Hauptsache, was man sieht, sondern was man nicht sieht, nämlich die ungeheuer reichhaltige, bis in die achtziger Jahre wohl lückenlose, später allerdings leider nicht mehr genügend vervollständigte Bibliothek, aus welcher sich bei richtiger, sach- und fachgemäßer Pflege noch einmal ein Wagnerarchiv als Grundlage wissenschaftlicher Wagnerforschung entwickeln kann. Aber auch wenn man an Einzelmuseen für die einzelnen Werke dächte, so würden sie sich kaum herrichten lassen. Vieles ruht doch immer im Hause Wahnfried; und man kann den leiblichen Erben Richard Wagners nicht zumuten, daß sie sich auch nur einiger der vielen Andenken an den Unvergeßlichen entäußern, die ihnen heilig sind, zugunsten des Publikums, dem doch im großen und ganzen eigentlich nichts heilig ist! Auch glauben wir nicht, daß z. B. der Großkaufmann Manskopf in Frankfurt a. M., der bekanntlich ein hervorragendes privates

Musikmuseum besitzt, seine Lohengrinstücke, zu denen die Rüstung eines Schnorr von Carolsfeld gehört, hergeben würde, um ein Lohengrinmuseum in Graupa damit zu beglücken. Wir behaupten aber, daß solche Museen mindestens nicht notwendig sind, und daß sie so gut wie gar keinen Nutzen stiften. Wenn sie aber einmal durchaus gegründet werden sollen, so kann zugegeben werden, daß gerade ein Lohengrinmuseum wohl am besten nach Graupa paßt. Aber ein solches Museum müßte sinnvoll gesammelt und ausgewählt, geordnet und aufgestellt werden. Um zu untersuchen, ob das bisher in Graupa der Fall ist, müssen wir einiges über die Entstehung des Museums sagen, welche noch gar nicht weit zurückliegt und ins Jahr 1907 fällt.

Ein Leipziger Gymnasialprofessor, der Sohn eines sehr bekannten Dresdener Bürgers, kaufte sich in Graupa eine Villa und war von der Zeit an eifrig bemüht, zur Hebung des Ortes beizutragen. Zu diesem Zwecke schien ihm die Pflege des Lohengrinhauses besonders geeignet. Er mietete die leerstehenden Wagnerzimmer, sicherte sich das Vorkaufsrecht des Grundstückes zu einem nicht zu hohen Preise und gründete die Lohengrinhaus-Ortsgruppe, welche sich bald zu einem wohlgeordneten Verein mit zahlreichen Mitgliedern in Dresden, Leipzig, Graupa usw. erweiterte. Man ging ganz selbständig dabei vor, ohne den Rat der engeren Wagnerfreunde zu beachten, erreichte aber durch die Rührigkeit des Vorsitzenden und die außerordentliche Agitation eines anderen Vorstandsmitgliedes in kurzer Zeit verhältnismäßig viel. Ein Mitglied veranstaltete in der Kirche eines Nachbardorfes ein Konzert zum Besten der Sache, dessen Programm allerdings in seiner bunten Zusammenwürfelung für jeden andern Zweck geeigneter gewesen wäre als für den vorliegenden. Eine größere Matinee mit erheblichem materiellen Erfolge veranstaltete das genannte Vorstandsmitglied in Dresden; auch hier war das Programm nicht gerade künstlerisch zusammengestellt; und man hatte gerade noch rechtzeitig verhindert, daß das Konzert mit dem Liebeswalzer von Brahms abschloß. Ob der Vorsitzende Richard Wagners Können und Wollen in seiner ganzen Bedeutung dabei richtig erfaßt hatte, sei dahingestellt; den Bayreuther Gedanken hatte er jedenfalls noch gar nicht verstanden, als er meinte, wem es nicht vergönnt sei, nach Bayreuth zu gehen (wem von den ernstlich Wollenden ist es nicht vergönnt?!), der könne in Graupa einen Trost finden. Und über das Haus Wahnfried hatte er die vorurteilsvolle und falsche Meinung aller Ununterrichteten. Dies änderte sich allerdings, als das Haus Wahnfried auf Bitten eines dritten Vorstandsmitglieds nicht nur liebenswürdige Zuschriften

und Telegramme, sondern auch sechs schöne Andenken übersandte, unter ihnen eine silberne Plakette König Ludwigs II. und ein schönes Porträt Siegfried Wagners. Der Magistrat von Bologna übersandte ein Duplikat des Ehrenbürgerbriefes an Richard Wagner, zweifellos eine passende Gabe für ein Lohengrinmuseum, da der Meister das Ehrenbürgerrecht Bolognas nach den Aufführungen des „Lohengrin" daselbst, der stürmischen Erfolg errang, erhalten hatte. Direkte Erinnerungen an den Graupaer Aufenthalt 1846 enthält das Museum also, wie gesagt, gar nicht, womit nicht gesagt ist, daß nicht dennoch mancherlei Interessantes und zum Teil auch Kurioses darin zu finden ist. Selbst die Zimmer haben nicht mehr das ursprüngliche Aussehen, da die defekte Tapete abgerissen werden mußte und durch einfachen Anstrich ersetzt worden ist. Die Zimmer sind niedrig (wenn auch für damalige Bauernstuben noch verhältnismäßig hoch), so daß bei großer Hitze der Aufenthalt darin kaum besonders angenehm gewesen sein muß. Bekanntlich hat man schon in seiner Dresdener Kapellmeisterzeit Richard Wagner Verschwendungssucht und übermäßigen Luxus vorgeworfen, weil er die Annehmlichkeiten einer guten Küche und eines bequemen und schönen Heims sehr liebte. Ebenso wie die berühmte Heringslake, die er in kargen Tagen bisweilen mit Dresdner Freunden genoß, zeigte, daß er sich in bezug auf die Küche sehr einzuschränken verstand, ebenso gibt die in jeder Hinsicht mehr als einfache und bescheidene Sommerwohnung in Graupa davon Zeugnis, daß er sich auch ohne jeden Luxus in einfacher Wohnung wohlfühlte, ja zum Schaffen angeregt fand. Daß er mit zunehmenden Jahren und Leiden einen gewissen Luxus als sich steigernde Notwendigkeit empfand, hat damit nichts zu tun, besonders da es zudem den meisten Menschen so geht, wenn sie einigermaßen dazu in der Lage sind. Warum soll gerade der Große darben?

Bald fanden sich nun gar manche Leute, welche dem Lohengrinhause mehr oder weniger passende Geschenke und Andenken stifteten. Da sind denn zunächst eine große Anzahl verschiedenster Wagnerbilder (Photographien, Lithographien, Nachbildungen von Porträts usw.) zu nennen, welche leider völlig durcheinander gehängt und gelegt sind. Überhaupt ist dem Museum wahl- und sinnlose Aufstellung vorzuwerfen! Auch eine provisorische Aufstellung hätte Plan und Ordnung aufweisen müssen; und das herzustellen wäre ein Leichtes gewesen, wenn man sachverständigen Beistand zu Hilfe genommen hätte. Doch das schien man zu vermeiden! Neben den Wagnerbildnissen befinden sich andre Bilder, so mehrere von

Liszt, von Tichatschek (zum Teil seltene), der Schröder-Devrient, Mitterwurzer, Uhlig, Knote, Urlus (diese zwei als Lohengrin), Schelper (als Telramund), Schnorr (als Lohengrin) usw., Nachbildungen von Gemälden, die die Lohengrinsage betreffen, z. B. von Schwind-schen Schülern; sogar ein Bildnis der heutigen Burg von Antwerpen. Was Briefe oder Briefteile von Meyerbeer und von lebenden Sängerinnen oder Sängern in einem Wagnermuseum sollen, ist nicht recht klar. Mehr Sinn haben derartige Dokumente, wenn sie aus Richard Wagners Dresdener Zeit oder überhaupt aus seinem Leben stammen. Da sehen wir solche von Anders, Lehrs, Laube, H. v. Bülow, B. Kietz, Tichatschek, Frau Cosima Wagner, Johanna Wagner, Schemann, Vogl usw. Der Laubesche Brief aus dem Jahre 1842 bezieht sich auf die im I. Band der „Gesammelten Schriften und Dichtungen" abgedruckte autobiographische Skizze Richard Wagners. Interessant ist ein handschriftliches Gedicht des Pariser Jugendfreundes unsres Meisters M. Anders, ferner ein Brief von dem gleichfalls dem Pariser Kreise angehörenden, früh verstorbenen Lehrs, vom 24. April 1843. Dieser Brief, der eigentlich mehr nur ein Zettel ist, ist an den Maler Ernst Benedict Kietz gerichtet und lautet: „Sprich doch, Kietzchen, heute abend oder morgen früh (wenn ich sage früh, so meine ich früh) bei mir an. Dein Lehrs. Noch eins: Ich habe Geld für Dich" usw. Der Bildhauer Gustav Kietz, ein jüngerer Bruder des Malers, der sehr hochbetagt noch in Dresden lebt[1]) und Ehrenmitglied des Graupaer Lohengrinhausvereins ist, hat viel zur Bereicherung des Museums beigetragen. Wir erwähnen davon mehrere Exemplare seiner Wagner-Erinnerungen, eine Photographie von sich selbst in alten Jahren, vor allem aber einen Abguß seiner bekannten Wagnerbüste und eine Wagnerstatuette. Die Büste, in der ersten Bayreuther Zeit modelliert, hatte den Beifall des Meisters und seiner Gattin gefunden. Sie ist indessen keineswegs die volle Lösung der schwierigen Aufgabe. Denn der Künstler hat es nicht verstanden, das weiche Gemüt Richard Wagners und dessen beispiellose Willensstärke vereint zum Ausdruck zu bringen, vielmehr nur das erste davon. Deshalb erscheint die Büste zu weich und hat sogar einen leisen Zug ins Weichliche, was dem Meister doch ganz gewiß fern gewesen ist. Sehr unglücklich aber erscheint uns die Statuette, welche Richard Wagner als Kämpfer und Sieger darstellen soll! Zwar ist der Gedanke gut und auch die Stellung ganz annehmbar ausgedacht. Aber die Proportionen sind verfehlt.

[1]) Gustav Kietz starb vor einigen Wochen. D. H.

Die Beine sind zu lang und zu stark, der Leib ist zu dick und der Kopf zu klein. Ein hübsches Wagnermedaillon wäre noch zu erwähnen; vor allem aber darf zum Schlusse eine von Frau Hanna Richter modellierte Lisztbüste nicht vergessen werden.

Sollen wir ein Schlußurteil über das Graupaer Lohengrinmuseum fällen, so möchten wir folgendes sagen. Notwendig war und ist die ganze Sache nicht, wie überhaupt derartige Museen zu den entbehrlichen Gründungen gehören. Die Inschrift am Hause und dessen Erhaltung hätte zum pietätvollen Gedenken genügt. Ja die Wirtshausschildern ähnlichen plumpen Wegweiser, die von Oberpoyritz ab nach dem Museum weisen und recht wie Reklame aussehen, hätte man sogar aus Pietät weglassen sollen. Wer das Bedürfnis hat, die geweihte Stätte zu sehen, wird den Ort schon finden, wo sie steht; die große Menge aber soll man nicht mit Gewalt auf solche Dinge hinweisen; denn die Menge ist nie pietätvoll, sondern nur neugierig! Anerkannt muß werden, daß — abgesehen von dem von vornherein ins Auge gefaßten Nutzen für den Ort Graupa — die ganze Angelegenheit mit anerkennenswertem Eifer und Anstand betrieben worden ist. Viel ist ja in dem Museum heute noch nicht zu sehen. Wird es aber im rechten Sinne versucht und sachverständig geordnet, dabei aber auf das beschränkt, was es sein soll und höchstens sein kann — nämlich eine Erinnerungsstätte an die Erschaffung des „Lohengrin" — so wird man es als Faktum hinnehmen und gelten lassen. Solange es aber diese Eigenschaften nicht oder zu wenig aufweist, und solange Nebenzwecke wenigstens durchschimmern, wird der im Sinne Richard Wagners denkende Beurteiler dagegen ankämpfen müssen.

Kurt Mey.

Ein Briefwechsel.

Vorbemerkung der Schriftleitung: Da wir glauben, daß nachfolgender Briefwechsel auch für die Leser unseres „Jahrbuches", und zumal für unsere Kreise, von besonderem Interesse sein dürfte, möchten wir nicht verfehlen, ihn in seinem vollen Wortlaute *post festum* auch an dieser Stelle zum Abdruck zu bringen und als Dokument der Zeit gleichsam niederzulegen. Im „Anhalt. Staats-Anzeiger" zu Dessau fand sich nämlich im Laufe des Juni vorigen Jahres schon folgende bemerkenswerte, anderwärts leider nicht aufgegriffene, und darum wohl doppelt nachtragenswürdige,

Kontroverse. Vorausgegangen war a. a. O. eine Notiz über die bekannten Bestrebungen des „Schiller-Bundes“ zur Veranstaltung von „Festspielen für die deutsche Jugend“ mit diesem Wortlaute:

„Es wird unsere Leser interessieren, zu erfahren, daß der erste Vorsitzende des deutschen Schillerbundes, von dem der neulich auch von uns veröffentlichte ‚Aufruf an das deutsche Volk‘ erlassen wurde, Herr Prof. Dr. Wilhelm Schultze-Arminius ist. Herr Schultze-Arminius, der seit Jahren in Weimar lebt und sich als Dichter, besonders als feinsinniger Romanschriftsteller längst einen Namen gemacht hat, stand früher in innigen Beziehungen zu Anhalt, wo er viele Jahre lang als Oberlehrer wirkte, zuletzt in Cöthen. Herr Dr. Arminius wird im nächsten Monat seine alte Heimat wieder einmal besuchen, um gelegentlich der Enthüllung des Fürst Ludwig-Denkmals in Cöthen die Festrede zu halten. — Vor wenig Tagen fand in Weimar der ‚Zweite Nationalbühnentag des deutschen Schillerbundes‘ statt, auf dem der Urenkel Schillers, Freiherr Alexander von Gleichen-Rußwurm einen Vortrag hielt über das Thema ‚Vom Zauber der Bühne und ihrem ethischen Wert‘. Im Anschluß daran forderte Dr. Schultze-Arminius zur Unterstützung des idealen Planes auf. Er führte dabei u. a. aus: ‚Seine Königliche Hoheit der Großherzog hat von vornherein durch den Generalintendanten seines Hoftheaters erklären lassen, daß er dem Unternehmen sympathisch gegenüberstehe. Die Spitzen der Weimarischen Behörden sind Mitglieder des Schillerbundes geworden. Die Presse hat sich freundlichst in den Dienst der Sache gestellt, zahlreiche Mitarbeiter in der Stadt sind unser, und von Tag zu Tag gewinnt das nationale Unternehmen mehr Boden auch beim breiten Publikum. Hunderte der besten deutschen Männer, Dichter und geistige Führer der Nation, Erzieher des Volkes und der Jugend, haben bereits für uns gezeugt und schätzen unsere Sache als national und von größter Bedeutung. So schreibt Ernst von Wildenbruch: ‚Bis ins Innere von Gemüt und Verstand habe ich bei Ihren Zeilen gefunden, wie gut die von Ihnen vertretene Sache ist. Ich traue mir in dramatischen und dramaturgischen Dingen einen gewissen Instinkt zu. So ablehnend ich mich daher all den Theaterunternehmungen gegenüber verhalte, die wie Unkraut aus dem deutschen Boden schießen, so überzeugt komme ich Ihrem Vorhaben entgegen. Ich halte die Sache für durchaus nicht ideologisch-phantastisch, sondern praktisch durchaus durchführbar und in ihrer idealen Wirkung für unberechenbar groß. Damit sie zustande kommt, bin ich bereit, nach Kräften mitzutun.‘ Der Leipziger Historiker Professor Karl Lamprecht

ruft uns zu: ‚Mit voller Liebe bin ich bei dem Gedanken einer Jugend-Nationalbühne.‘ Peter Rosegger, der beliebte steirische Volkspoet, mahnt sich selbst: ‚Dem Dichterkreis von Weimar schließ' dich an — den halte fest mit deinem ganzen Herzen!‘ und fährt fort: ‚Mit herzlicher Freude gebe ich die Unterschrift zum Aufruf für den deutschen Schillerbund.‘ Deutsche Männer und Frauen zeigt einmal wieder, daß der alte deutsche Idealismus noch lebt, daß ihr eurer Jugend die edelsten Genüsse der Kunst und Natur von Herzen gönnt, daß ihr gewillt seid, das Erbe Goethes und Schillers, sowie der andern großen Poeten in ihr lebendig und wirksam zu erhalten.“

Hierauf nun (ebenda):

„Dessau, 5. Juni.

Die Weimarer Jugendspiele. Wir erhalten zu diesem Thema folgende Zuschrift:

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Gestatten Sie mir, zur Angelegenheit der „Weimarer Festspiele für die deutsche Jugend“, von der nun schon wiederholt in den Spalten Ihres geschätzten Blattes die Rede war, nachstehende, ganz ergebenste Bemerkungen:

Herr Prof. Dr. Wilhelm Schultze-Arminius, früher Oberlehrer zu Cöthen und seit Jahren in Weimar lebend, hat sich — meine ich — als gar kein guter „Anhaltiner“ ausgewiesen, indem er sich der nachgerade etwas „unzeitgemäßen“ Reklame für Weimar wieder anschloß und der Propaganda für dortige Jugendfestspiele so vorbehaltlos-ausschließlich selber beitrat. Gerade er hätte ja wissen und in jenem Kreise vertreten müssen, welchen hohen Rang unter den deutschen Pflegestätten klassischen Idealstils, dank fürstlicher Munifizenz und höchstpersönlicher kunstbegeisterter Leitung des Landesherrn, unser Dessauer „Herzogliches Hoftheater“ heute einnimmt; während es doch ein offenes Geheimnis ist, wie die Leistungen des berühmten Weimarischen Hoftheaters mehr auf den Lorbeeren des Vergangenen auszuruhen pflegen, denn auf der vollen Höhe der Situation wie seiner idealen Verpflichtungen stehen. Zum mindesten bliebe, gerechterweise, schlechterdings nicht abzusehen, warum bei jenen schönen Bestrebungen um „Deutsche Jugendfestspiele“ im Idealstile klassischen Repertoires neben Weimar nicht sehr wohl auch andere Kulturstätten „in Deutschlands Mitten“, z. B. Dessau oder aber — Bayreuth, abwechslungsweise sollten mit in Betracht kommen

können. Und damit habe ich zugleich den Hauptpunkt berührt dessen, was ich hier sagen will und, worauf weitere Kreise Deutschlands besonders aufmerksam zu machen, es mir vor allem ankommt. Denn geradezu unbegreiflich muß es erscheinen, wie bei all dem Enthusiasmus, Versammlungs- und Aufruflärm über Adolf Bartels an sich sehr glückliche Idee gar niemand bisher noch auf den Gedanken gekommen ist, daß doch schließlich als Nächstliegendes auch für die reifere Jugend unserer Nation Bayreuther Festspiele schon vorhanden sind, welche sich als ‚unvergeßlich großes und tiefes Erlebnis' für eine Schülerfahrt von 5000 Teilnehmern gleichsam von selbst anbieten; wohingegen für die Jahre, da sie schon ausfallen müssen, sehr wohl dann Weimar, Dessau u. a. Kulturorte mit entsprechender Kunstpflege im Turnus nacheinander in Betracht zu kommen hätten. *Introite, et hic dii sunt!* —

Sehr erwünscht wäre es, falls diese Zeilen recht viele andere Blätter Deutschlands nachdrucken und zu der darin enthaltenen bescheidenen Anregung alsbald beherzt Stellung nehmen wollten, —

Ihrem
in vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebensten
Prof. Dr. Arthur Seidl."

Danach (ebenda):

„Dessau, 8. Juni.

Die Weimarer Festspiele für die Jugend. Hierzu erhalten wir folgende Zuschrift aus Weimar:

Auf Herrn Prof. Dr. Arthur Seidls Ausführungen in Nr. 130 d. Bl. ist sachlich zu erwidern, was einem Einsichtsvollen doch wohl kaum verborgen bleiben kann, daß zu den Festspielaufführungen für die Jugend im Hoftheater zu Weimar als zweiter — und zwar für mich völlig gleichwertiger — Punkt, als nationales Erlebnis der deutschen Jugend der Besuch der klassischen Stätten Weimars hinzutritt. Ja, dieser zweite Punkt hebt sogar die geplanten Aufführungen erst in diejenige Höhe und gibt ihnen diejenige Weihe, die nötig ist für den Wert der Festspiele. Diese Stätten mit ihrer ihnen eigenen Wirkung müssen wir Deutsche (auch als gute Anhalter!) aber doch wohl dort lassen, wo sie einmal sind. Da bleibt bestehen, was ich als Deutscher geäußert habe: ‚Eine Woche lang versinken in

Weimar und Umgegend, heißt einen Lebenstrunk tun aus dem ewigen Jugendbrunnen unserer deutschen Kunst und unserer deutschen Art.' — Die Frage über die Güte der Theater ist von unserer Seite nirgends angeschnitten. Wenn Herr Prof. Seidl über die Beweggründe meines Tuns in Cöthen oder Weimar besser unterrichtet wäre, als er in seinem Aufsatze verrät, so würde er am wenigsten zweifeln, daß ich mit wärmster, uneingeschränkter Anerkennung das begrüße, was Anhalt, zumal Dessau, unter der Regierung seines askanischen Fürstenhauses zustandebringt, vor allem auf künstlerischem Gebiete.

Was die Idee des Herrn Professors angeht, so wird er zu beglückwünschen sein, wenn er sie in die Tat umzusetzen vermag. Der Plan von Ad. Bartels steht einem Bayreuth für die Jugend durchaus nicht im Wege.

Warum Herr Prof. Dr. Seidl seine Ausführungen mit unzutreffenden persönlichen Bemerkungen begonnen hat, ist für mich nicht ganz leicht, einzusehen. Er soll alles Persönliche auch persönlich anbringen!

Weimar. Dr. Schultze-Arminius, Prof."

Endlich (ebenda):

„Dessau, 21. Juni.

In Sachen der Weimarer Festspiele für die Jugend erhalten wir von Prof. Dr. Arthur Seidl-Dessau neuerdings folgende Zuschrift:

Arbeiten und Abhaltungen von allerlei Art lassen mich erst heute auf die Ausführungen in Nr. 133 dieses Blattes des Näheren zurückkommen. Herr Prof. Dr. Schultze-Arminius schreibt da: ‚Diese Stätten mit ihrer ihnen eigenen Wirkung müssen wir Deutsche (auch als gute Anhalter!) . . . doch wohl dort lassen, wo sie einmal sind.' Zu diesem Satze sag' ich freudig ‚Topp!' — aber ich meine eben, daß das gar nicht für Weimar, sondern vielmehr für Bayreuth ganz genau zutrifft, allwo wir die vielfach bewährte Einrichtung nationaler Festspiele bereits vorhanden haben und wohl eingebürgert finden, während sie für Weimar doch erst begründet werden müßte. Und ich glaube dem Herrn Professor zugleich versichern zu dürfen, daß auch ‚eine Woche lang versinken in Bayreuth und seine Umgebung' heißt: ‚einen Lebenstrunk tun aus dem ewigen Jugendbrunnen unserer deutschen Kunst und unserer deutschen Art'. Nicht jedoch kann hier ein Satz genügen wie derjenige: daß ‚der Plan von Adolf Bartels einem Bayreuth für die Jugend

durchaus nicht im Wege stehe' — denn das klingt doch noch alles viel zu ungenau. Es muß vielmehr klar und deutlich heißen: Unter vielen hocherfreulichen Ergebnissen, die das Schiller-Jubeljahr 1905 seinerzeit für unser Deutschland gezeitigt hat, ist auch die wachsende Erkenntnis zu verzeichnen, daß Richard Wagner ein echtbürtiger Schüler Friedrich Schillers, der berechtigte Erbe seiner ästhetischen Lehre und deren berufener, vollgültiger Fortbildner war. Die Schiller- und Goethekultur, das klassische Weimarer Ideal — über das ‚Neu-Weimar' eines Franz Liszt hinweg ist es auf ganz organischem Entwicklungswege streng folgerichtig im vorigen Jahrhundert an Bayreuth nunmehr übergegangen. Richard Wagner gilt nicht nur als der ‚Klassiker' unseres 20. Jahrhunderts, er ist auch der lebendige Träger, seine hohe Tempelkunst der monumentale Ausdruck für den erhabenen Kulturgedanken eines germanischen Idealstiles der Weihe und Erhebung, nach dem voranleuchtenden Geiste jener Weimarischen Großen. — Fritz Lienhard, der Herausgeber der ‚Wege nach Weimar' und Schüler eines Heinrich von Stein, der mich darin am ehesten verstehen wird, dieser Name fehlt leider unter dem Aufrufe des ‚D. Schiller-Bundes'. Hingegen appelliere ich zu diesem Gedanken u. a. an das Mitglied des weiteren Ausschusses Hans Paul Freiherrn von Wolzogen in Bayreuth!

Was im übrigen die praktische Ausgestaltung von Adolf Bartels' — ich wiederhole: an sich freudigst zu begrüßender — Idee anlangt, so brauche ich da gar nicht erst mit eigenen Worten zu erwidern. Ich bitte einfach, den bezüglichen (J. P. gezeichneten) Artikel gefl. nachzulesen, der etwa vor Jahresfrist in Nr. 198 der Beilage zur ‚Münchener Allg. Ztg.' erschienen ist und von dem ich nachstehend auszugsweise nur folgende Stichprobe gebe:

> ‚Auch im Sinne Lessings als der monumentale Ausdruck unserer Kultur soll [nach Bartels] das Weimarer Hoftheater künftig die Nationalbühne Deutschlands sein. Eine stilbildende Pflegestätte des klassischen Dramas, ein Bayreuth des Schauspiels! Ohne ein Vernichtungsurteil über die zurzeit in Deutschland bestehenden Theaterzustände kann Bartels diese Forderung nicht begründen. Gewiß, die deutschen Bühnen vernachlässigen das klassische Repertoire nicht. Aber sie wissen nicht, was sie wollen. ‚Erst führen sie ein paar Jahre hindurch Hebbel auf, dann lassen sie ihn ruhig wieder fallen und werfen sich auf die Ausstattung klassischer Dramen: oder, sie wollen neben Grillparzer und Hebbel doch auch Hofmannsthal und Bernard Shaw nicht entbehren und suchen krampf-

haft nach neuen Talenten . . . Zuletzt ist ihnen auch ein Hebbelsches Stück nur Sensation.'

Liegt in diesen Sätzen nicht, trotz vielem Richtigen, eine Verkennung des Theaters seinem ganzen Wesen nach? Die hastende Aktualitätsgier unserer Zeit erzeugt als Gegendruck oftmals eine übertriebene Scheu vor der echten Sensation. Hätte der weitblickende Freiherr v. Dalberg ohne krampfhaftes Suchen nach neuen Talenten es wohl unternommen, das brausende Erstlingswerk des unbekannten Stuttgarter Militärmedikus zur Aufführung zu bringen, und war jene denkwürdige ‚Räuber'-Aufführung am 13. Januar 1782 keine Sensation? Die großen Strategen unserer Theatergeschichte haben den Pulsschlag ihrer Zeit gefühlt . . . Einer gewissen Aktualität kann das Theater so wenig entraten wie die Presse; beide schlagen die Saiten am stärksten an, auf die der Zeitgeist gestimmt ist, durch schallende Predigt werber sie eine weite Gemeinde, um auf sie zu wirken. Auch im klassischen Repertoire hat jedes alte Stück als lebendige Sensation neu zu erstehen. Darum wollen wir froh sein, daß einstweilen kein akademisches *théâtre français* eine Scholastik des theatralischen Stiles für uns geprägt hat, sondern daß eine stets sich verjüngende Renaissance das Streben unserer Bühnen in Atem hält. So viel aber haben wir aus der Theatergeschichte zu lernen, daß der Stil der Zukunft weder durch einen Zweimillionenfonds zu erkaufen, noch durch Nationalausschüsse zu dekretieren ist, sondern daß der Feldherrngeist eines geborenen Theaterleiters ihn schaffen muß. Möge es dem Weimarer Theater, das an die Aufgabe heranzutreten gewillt ist, an dieser Persönlichkeit nicht fehlen. Daß ihm mit der Aufgabe, für die Sommerwochen 14 Tage lang jedesmal fünf Riesenwerke (im ersten Jahre Faust I, Tell, Käthchen von Heilbronn, Hebbels Agnes Bernauer und Wildenbruchs Väter und Söhne) mustergültig neu einzustudieren, ein unermeßlicher Aufwand an Arbeit und Mitteln zugemutet wird, scheint mir von Bartels weitaus unterschätzt.

Bartels hat Weimar ins Auge gefaßt, weil diese heilige Stätte ihm der rechte Hintergrund für die künstlerischen Eindrücke zu sein scheint. Gewiß ist allen deutschen Schülern eine Wallfahrt nach Weimar zu gönnen; aber diese Ferienreise ist eine Sache für sich, die mit den Festspielen vereinigt zur Übersättigung führt. Sehen wir uns einmal die ersten Tage des Programms an: Am Montag mittag sollen die Schüler von allen Seiten Deutschlands mit der

Bahn eintreffen; nach einer kurzen Ruhe (‚insbesondere für die, welche die Nacht durchfahren haben') werden sie von 4 Uhr nachmittags ab durch die Stadt und den Park geführt, um von 7 Uhr abends ab in Goethes Faust — zu schlafen. Für das Unterkommen, das in der kleinen Stadt natürlich den größten Schwierigkeiten begegnet, soll ein Unternehmer gewonnen werden, der in einem Barackenlager 1000 Schülern für 50 Pf. pro Nacht ein Schlafquartier (Strohsack, Decke, Kopfkissen) und morgens eine Tasse Kaffee mit trockenem Brötchen liefert. Die so gestärkten Schüler werden am nächsten Morgen von 8 Uhr ab durch Goethehaus, Schillerhaus, Fürstengruft und nachmittags von 2—6 Uhr nach Belvedere geführt, um sich 7 Uhr abends zum Tell einzufinden. Jch gehe auf dieses Programm, über das die für das Wohl der nervösen Jugend besorgten Schulärzte mitreden sollten, nur kurz ein, um zu zeigen, daß das (der zweiten Auflage neu hinzugefügte) Kapitel, das sich mit der praktischen Ausführung des Planes befaßt, keine glückliche Bereicherung bedeutet . . .

Warum soll aber Weimar allein die Last tragen? Sollten nicht andere Hoftheater es für ihre Ehrenpflicht halten, nach dem ersten ruhmvollen Sommer als Ablösung vorzutreten? . . . In einem idealen Wettstreit der maßgebenden Bühnen käme die stilbildende Mission der Festspiele erst zur rechten Wirkung; vor allem aber würde durch die Dezentralisation die Teilnahme der Peripherie Deutschlands erleichtert. Und selbst wenn von dem Plane schließlich nur soviel übrig bleiben sollte, daß künftighin die Theater aller deutschen Hauptstädte in den Oster- oder Herbstferien ein oder zwei Festvorstellungen für die Gymnasiasten benachbarter theaterloser Städte veranstalteten, so wäre mit geringeren Mitteln Gutes genug aus der Anregung von Bartels hervorgegangen. Die deutsche Nationalbühne im höchsten Sinne bliebe freilich dann immer noch ein Traum.'

Zu diesem letzten Satz hätten wir aufs neue nur wieder zu bekräftigen: ‚Die deutsche Nationalbühne im höchsten Sinne' ist heute kein ‚Traum' mehr; sie ist zur realen Tatsache geworden und in Bayreuth fest gegründet. Dort beginnt auch das Festspiel nachmittags 4 Uhr, also zu vernünftiger Zeit, und dauert mit den wohltuend langen Erholungspausen meist nicht allzutief in die Nacht hinein, nachdem man sich schon unter Tags nicht der Zerstreuung und Ermüdung, sondern der gesunden Ruhe und einer edlen Sammlung auf das Werk gewidmet hat, während freie Zwischentage zu erfrischenden Ausflügen in

die herrliche Umgebung dienen können. (Eine ‚Faust'-Aufführung, die erst um 7 Uhr abends beginnt, ist schon für Erwachsene ein Unding, geschweige denn für eine mit Eindrücken übernommene Jugend!) Geht aber endlich von ‚anderen Hoftheatern' Deutschlands schon einmal die Rede — nun, so darf sich wohl auch Dessau, dessen Herzoglichem Hoftheater der ‚Feldherrngeist des geborenen Theaterleiters' gewiß nicht fehlt, und dessen alter Theaterkultur immerhin eine unverfälscht-gute Tradition zur Seite steht, mit zum Worte melden. Bayreuth jedoch, ich wiederhole es nachdrücklichst, soll auch in diesem Falle das A und O sein und bleiben!"

Zur Entstehung des Leitmotivs bei R. Wagner.

Eine Entgegnung

von

Richard Sternfeld.

Glaubst du, dieser Adler sei dir geschenkt?

Mein kleiner Beitrag zur Entstehung und Ausbildung des Leitmotivs im Drama Wagners, den ich im Jahrgang 1907 des Wagner-Jahrbuches veröffentlicht habe, hat einige Beachtung gefunden. Merkwürdigerweise aber war es weniger der erste und Hauptteil des Aufsatzes, in dem ich neues über das Leitmotiv in den „Feen" und im „Liebesverbot" beibringen konnte, als ein kurzer Anhang, der mehrfach besprochen worden ist. Auf diesen letzten sechs Seiten setzte ich mich nämlich mit denjenigen Meinungen auseinander, die in Wagners Leitmotiv nur ein neues Glied in der Kette schon lange vorher vorhandener leitmotivischer Bildungen sehen wollen. Ich wählte die Ausführungen eines Musikhistorikers, der gerade diese Ansicht vertritt und sich, meines Erachtens sehr oberflächlich, vorher mit dieser Frage beschäftigt hatte, Guido Adlers, um zu zeigen, daß jene früher vorhandenen Ansätze zu Motiv-Wiederholungen etwas ganz anderes seien, als was Wagner schon in seinen Erstlingsopern aufzuweisen hat. Ich schloß mit den Worten: „Wagner hat das Leitmotiv geschaffen ohne jeden Vorgänger", wobei ich annehmen durfte, daß dieser

Satz durch meine vorhergehenden Bemerkungen erklärt werde, nämlich so, daß der Leser für „das Leitmotiv" setzen würde „sein dramatisches Leitmotiv".

Von meinen Kritikern nenne ich zuerst Dr. Schmitz, der in der (nun leider eingegangenen) Beilage der „Münchener Allgemeinen Zeitung" ausführlich über meinen Artikel gesprochen hat. Ich kann ihm für seine Bemerkungen nur dankbar sein. Wenn er zugibt, daß von Einflüssen Monteverdis, Bendas, Grétrys auf das Wagnersche Leitmotiv keine Rede sein könne, so ist das mehr, als ich erwartet habe; die ganze erste Hälfte meiner Behauptungen wird dadurch bestätigt und Adlers entgegengesetzte Meinung beseitigt. Dann allerdings weicht Dr. Schmitz von meiner Ansicht ab, indem er meinen Schlußsatz zu schroff findet, was gewiß seine Berechtigung hat, wenn man ihm nicht die oben angegebene Einschränkung zusteht. Wenn Dr. Schmitz dann aber meint, die Entstehung des Leitmotives hätte damals „in der Luft gelegen", so ist das eine Erklärung, auf die gewiß jeder kommen wird, die doch aber in ihrer Unbestimmtheit nicht genügt, weil sie dem Forscher zu wenig gibt; ich habe mich gerade bemüht, tiefer in den Kern einzudringen. Dabei habe ich allerdings Cherubinis „Wasserträger" übersehen und muß Dr. Schmitz für den Hinweis auf das Werk besonders dankbar sein. Denn in dieser Oper — die Wagner ganz ungemein geliebt (vergl. meine Ausgabe der Pariser Feuilletons von 1841 in der „Deutschen Bücherei" II, S. 40 u. 68 und die schönen Bemerkungen L. Schemanns über Cherubini in der „Musik" 1907) und ganz gewiß 1832 genau gekannt hat — haben wir nun in der Tat schon das, was Wagner selbst für seinen „Holländer" als bezeichnend hingestellt hat, und was ich für die „Feen" nachgewiesen habe: daß aus einem wichtigen lyrisch-epischen Stücke des Dramas Motive und Melismen genommen werden, die dann später bei bezeichnenden Stellen als Reminiszenzen erklingen. Daß Wagner in den „Feen" dies Verfahren schon in ganz anderer, weit bedeutenderer Art anwendet als Cherubini im „Wasserträger", würde nichts gegen die Annahme Schmitz' beweisen, daß der junge Dramatiker sehr wohl — bewußt oder unbewußt — unter dem Einfluß Cherubinis gestanden haben kann, gerade so, wie ich das von Webers „Euryanthe" zugegeben habe. Wie bezeichnend ist es nun aber wieder, daß Adler, der so viel über diese Beeinflussungen hin- und herredet, gerade den „Wasserträger" und „Euryanthe" nicht nennt!

Der andere Kritiker meines Beitrags ist Dr. Heuß, der Herausgeber der „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft". Ich würde mich mit seiner Kritik nicht befassen, wenn

ich daran nicht gewisse Bemerkungen anknüpfen könnte, die in einem Wagner-Jahrbuch vielleicht am Platze sind.

Dr. Heuß bespricht den zweiten Band dieses Wagner-Jahrbuches. Aber wie tut er das! Mit gnädigem Kopfnicken gibt er zu, daß die statistischen Teile ganz brauchbar sind; von den übrigen Beiträgen kaum mehr als die Titel, sodann ein Ausfall gegen mich. Sollte schon von allen anderen Artikeln so wenig zu sagen gewesen sein, so erforderte es die Gerechtigkeit, daß eine Musikzeitung wenigstens die grundlegenden und ausführlichen Darlegungen Grunskys über die Tristan-Musik besprechen mußte — nichts davon! Aber natürlich: daß überhaupt mit großen Mühen und Kosten, unter Mitarbeit vieler guter Kenner der Sache ein Wagner-Jahrbuch zustandegekommen ist — das macht „diesen Herren von der reinen Musik" (Ges. Schr. IX, 232) keine Freude; denn was dem einen „Musiker" recht ist, ist dem andern billig, warum also ein Wagner-Jahrbuch und kein Händel- oder Brahms-Jahrbuch?

Über das, was an meinen Ausführungen neues war, geht Dr. Heuß rasch hinweg, um sich meinen Schlußbemerkungen zuzuwenden, und diese sind ihm zufolge geschrieben, um „böses Blut zu machen". Was in aller Welt meinte er damit? Daß ich den Musikforschern empfahl, in der Annahme von Beeinflussungen vorsichtig zu sein, konnte doch jenen Ausdruck nicht rechtfertigen, denn ich tat damit nur, was auf dem Gebiete der Literaturgeschichte jetzt so oft wiederholt wird: die Warnung vor voreiligen Schlüssen aus Ähnlichkeiten, die noch lange nicht zum Beweise der Abhängigkeit genügen. Also das konnte Dr. Heuß nicht meinen. Endlich fand ich's. Es war meine Widerlegung der Adlerschen Leitmotivausführungen. Also: wer Adler nicht gelten läßt, ja, ihn anzugreifen wagt, der geht darauf aus, böses Blut zu machen!

Dies führt mich auf den Grund, aus dem ich über die im übrigen irrelevante Kritik von Heuß hier ausführlicher sprechen möchte. Sie ist symptomatisch.

Fragen wir uns einmal, welche Männer seit dem Beginne des großen Kampfes wider Richard Wagner für seine Sache mit der Feder eingetreten sind, und welche ferner seine Kunst zum Gegenstand ihrer Forschung und Erläuterung gemacht haben, so lautet die befremdende Antwort: es waren einerseits Musiker, andrerseits „Dilettanten", aber fast niemals Musikgelehrte von Fach. Es wird allzeit eine wundervolle Erscheinung bleiben, daß ein Meister der Musik, wie Liszt, über einen großen Zeitgenossen das Herrlichste geschrieben hat, wie denn jenes bis zum Überdruß wiederholte Goethesche Wort: „Bilde, Künstler,

rede nicht", mindestens für die Musiker gar nicht zutrifft, da unsere großen schaffenden Meister — Weber, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner — über sich und andere Musiker weitaus das Beste gesagt haben. Neben Liszt brauche ich dann nur Bülow, Cornelius, Porges zu nennen, um zu zeigen, daß Musiker, wenn sie für ihren geliebten Meister zur Feder griffen, sehr viel des Vortrefflichsten zu künden hatten. Auf der andern Seite aber nun die unabsehbare Reihe der „Dilettanten", d. h. der nicht Zünftigen, die über Wagner geschrieben haben. Ganz abgesehen von den Kunst- und Literar-Historikern, — was verdanken wir nicht den Philosophen, den Juristen, ja den Medizinern! Für alle lassen sich die edelsten Vertreter nennen, alle haben gewetteifert, für den großen Meister an ihrem Teile literarisch zu wirken. Und was haben demgegenüber nun die Musikforscher geleistet? Auch hier gewiß einige anerkennenswerte Erscheinungen, aber doch im ganzen eine große Lücke, ein bedauerliches Versagen des Willens und der Fähigkeiten, ein kleinliches Verkennen des Genius. Entweder haben sie geschwiegen, oder bekämpft, oder doch genörgelt.

Dies aber fühlen die Musikforscher, und daraus entsteht jene Abneigung, jenes hochmütige Verhalten gegen die „Dilettanten", die auf dem Gebiete der Erkenntnis Wagners so viel geleistet haben: wer gesteht denn auch gern, daß etwas, was zu tun ihm Pflicht war, von andern getan wurde? So erkläre ich mir z. B. das völlige Totschweigen der „Bayreuther Blätter" und der einzigen, ganz unschätzbaren Arbeit, die in ihren 30 Bänden vorliegt; so erkläre ich mir die Behandlung des hochverdienten Glasenapp, demgegenüber die Herren von der Zunft sich etwa nach dem Worte zu benehmen pflegen:

> Ein deutscher Musikforscher mag keinen Glasenapp leiden,
> Doch seine Arbeit benutzt er reichlich und mit Freuden,

so erkläre ich mir das grundsätzlich kühle oder mißgestimmte Verhalten zu jeder neuen bedeutenden literarischen Erscheinung der Wagnerschen Literatur; und selbst, als ein Musiker wie W. Kienzl 1904 ein wirklich ganz vortreffliches Buch über Wagner erscheinen ließ, wurde es kaum erwähnt.

Wie ganz anders, als im selben Jahre Guido Adlers Vorlesungen über Richard Wagner erschienen. Eine gewaltige Reklame, in ellenlangen Lettern auf Musikzeitungs-Umschlägen die plumpen Worte: „Das beste Werk über Richard Wagner." Dazu war der Verleger gewiß berechtigt, wenn er nämlich ungünstige Urteile übersah, aber die vielen begeisterten Lobpreisungen

vor Augen hatte. Denn an diesen fehlte es nicht, wobei allerdings das Maß des Lobes die Gründlichkeit der Nachprüfung ersetzen mußte. Ich entsinne mich, daß Georg Göhler in mehreren bedeutenden Zeitschriften mit vollen Tönen den Ruhm Adlers besang; das wäre nun ja sein gutes Recht gewesen, wenn er eine ausführliche Kritik gegeben und die Gründe seines Entzückens angeführt hätte. Daran mangelte es aber ganz, und nur ein Vorzug des Buches mußte für alle andern, nicht nachgewiesenen einen Ersatz bieten: Das war die Bezeichnung „Wagneriten". Es schien hier wirklich „das erlösende Wort" gefunden zu sein, wenn man den Jubelhymnus hörte, der von den Rezensenten Adlers angesichts dieses schönen Sammelnamens angestimmt wurde; sie schienen nur auf dieses Wort gewartet zu haben, um dann eilig, ohne das Buch genau zu lesen, ihr Lob auszuschütten in dem edlen Gefühl: der hat es ihnen gut gegeben!

Hätte nun aber Adler wenigstens den Mut gezeigt, diese verruchten Wagneriten einzeln aufzuspießen! Das war leider nicht der Fall. Wer in seinem Inhaltsverzeichnis nachsah, machte die merkwürdige Entdeckung, daß da wohl Hanslick, Tappert, Lipiner genannt waren, aber Namen wie Chamberlain, v. Wolzogen, Glasenapp ganz fehlten. Und diese Männer wurden trotzdem immerfort von dem Autor angegriffen, ja mit wahrhaftem Haß verfolgt[1]), ohne daß doch der Angreifer zu fassen war, weil er nie kundgab, wen er meinte. Da soll z. B. ein Wagnerbiograph gesagt haben: „Technische Regeln gibt's nicht" (S. 17), offenbar ein aus dem Zusammenhange gerissenes, in diesem Zitat unverständliches Wort; da aber nicht gesagt ist, wo es steht, kann man nicht nachprüfen, wie es gemeint ist. Hat je ein Mann der Wissenschaft so gearbeitet?

Da ich hier nicht die Aufgabe habe, eine Kritik Adlers zu schreiben, so muß ich es mir auch versagen, unzählige Nachlässigkeiten im Stil, in einzelnen Behauptungen nachzuweisen.[2]) Mir schien es oft, als wenn der Autor seine Vorlesungen gar nicht vor dem Drucke noch einmal durchgearbeitet hätte. Seine Lobredner haben von alledem nichts gemerkt.

---

[1]) Von Chamberlain (ihn meint er) sagte Adler, daß er den Autoren Augen aussteche und Zungen ausreiße: ein fast alttestamentarischer Haß!

[2]) Die Kritiker meines Aufsatzes haben mir sehr verargt, daß ich Adler im Verdacht hatte, Monteverde aus Flüchtigkeit Monteverdi genannt zu haben. Ich nehme das mit Bedauern zurück. War ich aber dazu nicht ein wenig berechtigt, wenn ich las, daß Adler schon auf der ersten Seite Wiedenfeld für Biedenfeld, auf der dritten den berühmten Verfasser der Renaissance Jakob Burckhardt „Burkhard" schrieb, einen Dichter „Hammerling" zitierte, Wagners Pariser Freund „Kitz" nannte, im „Lohengrin" sogar das Wort „Stolzgewähr" entdeckt hatte u. s. f.?

Wenn man aber diesen gegenüber einmal ausführt, daß Adlers Buch voller Fehler und Schwächen ist, dann heißt das „böses Blut machen". Nun, ich bin bereit, mit weiteren Proben von bedenklichen Entgleisungen Adlers aufzuwarten. Jetzt kehre ich zu meinem Kritiker Heuß zurück.

Ein Satz von mir hat ihn ganz aus dem Häuschen gebracht. Adler hatte nämlich unter den Quellen des Wagnerschen Leitmotivs auch die Löweschen Balladen genannt; ich erwiderte: „So soll er erst nachweisen, daß Wagner 1833 Löwesche Balladen gekannt hat." Da springt nun Heuß voll Kampfbegier seinem Zunftgenossen zu Hilfe und wirft mir „Unwissenheit" vor, weil mir nicht bekannt gewesen, daß Löwesche Balladen schon in den zwanziger Jahren erschienen sind.

Dr. Heuß ist Herausgeber einer internationalen Zeitschrift. Vielleicht wollte er deshalb als Baccalaureus den andern Nationen bezeugen, daß Goethes Wort von der Höflichkeit der Deutschen immer noch zutrifft, vielleicht auch muß seine Internationalität sogar auf den bekannten Seumeschen Kanadier Rücksicht nehmen. Ich aber bekenne zerknirscht meine „Unwissenheit", zumal das Wissen meines Kritikers auf ziemlich leichte Weise, nämlich durch einen Blick in ein Konversations- oder Musik-Lexikon zu erwerben war. Nur eine allgemeine Betrachtung wage ich noch zu machen.

Aus der Fassung meines Satzes über Wagners Kenntnis Löwes geht hervor, daß ich nicht zu beweisen vermag, daß Wagner Löwes Balladen 1832 nicht gekannt hat; ebenso aber steht fest, daß Adler und Heuß niemals beweisen können, daß er sie gekannt hat. Es muß also die Wahrscheinlichkeit erörtert werden, da die Möglichkeit vorhanden ist. Dank dem nun endlich vorhandenen, vorzüglichen und ganz unentbehrlichen Register zu Wagners Schriften von H. v. Wolzogen können wir feststellen, daß Wagner niemals Karl Löwe erwähnt. Andrerseits wissen wir, daß er ihn am Abend seines Lebens sehr geschätzt und sich häufiger mit ihm beschäftigt hat.[3]) Sollte daraus nicht folgen, daß Wagner ihn auch erst später kennen gelernt hat? Denn würde er nicht einen echt deutschen Meister, dessen Schaffen ihm so sympathisch war, irgend einmal genannt haben, wo er doch in der ungeheuren Fülle seiner Schriften und Briefe kaum einen Musiker unerwähnt läßt?[4]) Im Jahre 1834 erschien Wagners erster

[3]) Er pflegte Löwesche Balladen gern zu singen. Vgl. Plüddemann, Bayreuther Blätter 1892, S. 320.

[4]) Was von Löwe hier gesagt wird, gilt auch für Schubert. Da ist sicher die Nichterwähnung noch merkwürdiger.

Aufsatz in der „Zeitung für die elegante Welt“ über „Die deutsche Oper“ (Kürschners W.-Jahrbuch S. 376). Hier nannte er eine Anzahl von Musikern, aber von Löwe keine Spur; in Paris, wo er so viel von den französischen Romanzen, die damals Mode waren, erzählt, war doch Gelegenheit, auf Löwe zu kommen: aber kein Wort von ihm. Wie kann man das erklären? Ich glaube so: Wagner war ja kein frühreifes musikalisches Kind, erst spät wurde er zur Musik geführt und hatte dann viel nachzuholen; zudem aber war es um 1830 viel schwerer, sich Noten zu verschaffen, als heute. Man lese nur Wagners Briefe von 1832 an den Verleger Schott, worin er ihn bittet, ihm Musikalien zum Entgelt für Arrangements zu senden. (Altmann No. 6.) Als Wagner sich dann ganz der Musik zuwandte, kehrte er seinen ganzen Eifer nach drei Richtungen hin. Erstens warf er sich auf Haydn, Mozart, vor allem auf die Beethovensche Musik, die er fast ausschließlich trieb; die Worte Heinrich Dorns, das zweihändige Arrangement der Neunten Symphonie geben genügende Beweise dafür. Zweitens beschäftigte ihn die Musik, welche mit der Bühne zusammenhing, da die Neigung und der häufige Besuch des Theaters ihn von selbst darauf führten. Drittens aber hat er bei Weinlig so viel zu arbeiten gehabt, hat dann mit so verzehrendem Eifer sich auf die Komposition geworfen (man denke nur an die 2 Symphonien, an die lange Reihe von Ouvertüren, an die zahlreichen Klavierstücke, an die Faust-Szenen — eine ganz erstaunliche Fülle eigener Arbeit in der Zeit der ersten dreißiger Jahre), daß für die Bekanntschaft mit den Werken neuer Komponisten keine Zeit mehr übrigblieb, es sei denn, daß es sich um Opern handelte. Auf diesem Gebiet war aber damals so enorm viel eben Entstandenes kennen zu lernen („Wilhelm Tell“, „Die Stumme“, „Robert der Teufel“), daß Meister der Lyrik, wie Schubert oder gar der noch wenig bekannte Löwe, daneben nicht in Betracht kamen.

Es wird Leute geben, die da meinen, ich hätte schon viel zu viel Worte gemacht: aber darf ich den schweren Vorwurf der Unwissenheit, zumal wenn der Herausgeber der „Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft“ ihn gegen mich erhebt, bis an mein Lebensende auf mir sitzen lassen? Und ferner: Ist die von Adler aufgestellte, von Heuß gestützte Meinung: Wagner hätte sein Leitmotiv aus Löwes Balladen entnommen, nicht so einleuchtend und wahrscheinlich, daß es des schwersten wissenschaftlichen Rüstzeugs bedurfte, um sie zu entkräften? Jetzt aber wird man mir hoffentlich meine durch kein Konversations-Lexikon getrübte Unwissenheit verzeihen, in der ich bescheiden den Wunsch wiederhole, die ge-

nannten Herren möchten mir erst nachweisen, daß Wagner 1832 Löwesche Balladen gekannt hat.

Damit schließe ich meine Antikritik.[5]) Von Dr. Schmitz habe ich manches gelernt, von Dr. Heuß nur, daß ein — Adler dem andern nicht die Augen aushackt.

Und abermals — „Parsifal"-Schutz!

In Nr. 333 des „Berl. Tagbl." vom laufenden Jahre schreibt Dr. Leopold Schmidt aus Anlaß der Eröffnungsvorstellung in der „Sommeroper bei Kroll": „Nun hat sich doch ein Mutiger gefunden, der trotz aller trüben Erfahrungen es mit dem Neuen königlichen Operntheater versuchen will. Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß die Intendanz die Freigabe Wagnerscher Opern in die Wagschale geworfen hat, um Herrn Hermann Gura zur Direktionsführung zu bestimmen, und so ist es gekommen, daß wir gestern zum ersten Male den „Lohengrin" außerhalb des königlichen Repertoires hören durften. Sollen wir uns darüber freuen? Nach dem äußeren Erfolge scheint es so. Der Beifall (auch Herr Gura wurde stürmisch gerufen) nahm Dimensionen an, als ob die meistgegebene Oper für die Mehrzahl der Hörer den Reiz der Neuheit hatte und ganz naiv von ihnen genossen wurde, und an den mancherlei Unzulänglichkeiten der Wiedergabe schien sich niemand zu stoßen. Es ist gewiß freudig zu begrüßen, wenn einem großen und echten Kunstwerk keine Schranken gezogen werden; es zeigte sich doch aber gestern, daß das zu mehr verpflichtet, als man vielfach anzunehmen scheint. So wenig ich für das Monopol einer einzelnen Bühne, so sehr bin ich für den Schutz eines gewissen künstlerischen Niveaus, und nicht ohne Besorgnis blicke ich dem Jahre 1913, wo Wagners Werke frei werden, entgegen."

[5]) Noch einen unbegreiflichen Zug der Heußschen Kritik erwähne ich. Um zu zeigen, wie damals Leitmotivisches in der Luft lag, führt er das bekannte liturgische Amen in Mendelssohns Reformations-Symphonie an. Welch eine Begriffsverwirrung! Hier handelt es sich ja gar nicht um ein Leitmotiv, da keine in verschiedenen Sätzen desselben Werkes wiederholte Einführung vorliegt, sondern um ein Zitat. Wie das in den Zusammenhang seiner Beweise paßt, das wird wohl nie zu ergründen sein.

Wir danken dem gesch. Herrn Referenten aufrichtig für dieses sein bedeutsames Wort! Nur möchten wir ihn gern „beim Worte" nehmen, indem wir zugleich zuversichtlich hoffen, daß er und die übrige Welt auch die Konsequenzen eines solchen guten Wortes an guter Statt energisch ziehen und endlich helfen werden, ein „Bühnenweihefestspiel", wie den „Parsifal", nach dem Wunsch und Willen seines Schöpfers gegen solches „Unheil" treu zu schützen. Arthur Seidl.

Bibliographie.

Das erste Textbuch zum Lohengrin ist jetzt bereits sehr selten geworden. Es ist in sehr großem, beinahe Quartformat, 19 Seiten, erschienen, hat auf dem Titel ein hübsches Bild des Schwanenritters auf dem Nachen und den Vermerk „Als Manuskript gedruckt". Auf der nächsten Seite: die Ankündigung der ersten Aufführung (Weimar, den 28. August 1850) und des Dirigenten Dr. Franz Liszt, dann die Personen. Auf der Innenseite dieses Blatts steht eine

Anmerkung:

In Wolfram von Eschenbach's hohem Liede „Parcival" heißt es: Der heilige Gral war die Schale, worin das Blut, welches aus der Seitenwunde des Erlösers rann, aufgefangen ward; sie bestand aus einem Edelstein, der beim Sturze Lucifers in den Abgrund aus dessen Krone fiel. Wer den Gral anschaute, starb nicht, und wer ihm diente, blieb von jeder Todsünde frei. Der heilige Gral aber wählte sich selber seine Diener und gab ihnen alle irdische Freude und himmlische Seligkeit. Er stand in einem wundersamen Tempel im dichten Walde, und es pflegte ihn eine auserlesene reine Ritterschaft.

Zu bemerken ist besonders, daß in diesem Textbuch die ursprüngliche, längere Fassung der Gralserzählung Lohengrins im 3. Akte vorhanden ist, obwohl Wagner doch schon am 2. Juli Liszt gebeten hatte, nicht nur die zweite Hälfte der Erzählung zu streichen, sondern diese Stelle auch sogleich in den Textbüchern auszulassen. (Briefe I, 56.) Diese Bitte des Dichters ist nicht erfüllt worden.

Auf dem Personenverzeichnis ist hier König Heinrich der „Vogler" genannt, während er auf dem Theaterzettel (im Besitz des Eisenacher Wagner-Museums; hübsches Faksimile im Bayreuther Taschenbuch von 1894, Verlag von P. Thelen, Berlin) der „Finkler" heißt. R. S.

* * *

Von der Schrift „Die Kunst und die Revolution“, die 1849 bei Otto Wigand in Leipzig erschien (Wagner sendet sie aus Zürich am 4. August 1849 durch Liszt an Wigand, Altmann 302), gibt es noch eine zweite Ausgabe, die bei Oesterlein nicht erwähnt ist. Sie trägt auf dem Umschlag das Jahr 1580 (sic), auf dem Titelblatt 1850. Druckfehler des ersten Drucks sind verbessert (S. 22 Banquier statt Banqier, Merkur statt Mekur, S. 48 Menschenthumes statt Mentschenthumes), im übrigen aber ist diese Ausgabe ganz genau bis auf Seiten- und Zeileneinteilung ein Wiederabdruck der ersten Ausgabe von 1849.

R. S.

Kritik

Zur Lebensgeschichte.

Briefe von und an Michael Bernays. Berlin 1907, B. Behrs Verlag.

Es war am 14. Februar 1883, um Spät-Nachmittag, zu München — die jähe Trauerkunde aus Venedig war tags vorher durch alle Lande gedrungen. Michael Bernays, der berühmte Münchner Literarhistoriker, bestieg an diesem Tage wie sonst, ernst und feierlich gemessen, das Katheder; aber, anstatt in seinen angekündigten Vorlesungen über die „Literaturgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts“, wie gewohnt, fortzufahren, überraschte er seine zahlreichen Universitätshörer mit einem tief eindrucksvollen, bedeutsamen Nachrufe auf den Bayreuther Meister, der noch lange, lange nachklang und in den dortigen Universitätskreisen gar viel besprochen wurde. Erst kürzlich habe ich mit einem damaligen Studiengenossen, Prof. Dr. Gg. Witkowski in Leipzig, die Erinnerung an diese weihevolle Stunde wieder ausgetauscht, und noch ungetrübt-frisch, als wär' es erst gestern gewesen, lebt sie mit ihrer zwingenden Stimmung in meinem dankbaren Gedächtnis. Ich war damals noch nicht eigentlich „Wagnerianer“, vielmehr ein „grüner Fuchs“ nur im ersten Semester, nicht übel gelaunt, im Bernaysschen Katheder-Pathos ein

Stück Komödiantentum zu wittern, das mich anhaltend mit einigem Mißtrauen erfüllte, je mehr es sich über Großes und Kleines, hochragende wie durchschnittliche und alltägliche Erscheinungen der Literatur mit ganz dem gleichen Aufwand an Hingabe und Rhetorik verbreitete; von seinen Vorlesungen daher bald aufmerksamst gefesselt, bald auch wieder direkt abgestoßen, vollends unvermögend, im „Seminar" seiner Privatwohnung mich ihm persönlich zu nähern! Aber, alles was recht ist: das war doch der erste, mutig Farbe bekennende, durch seine autoritative Wirkung auch nachhaltig anregende „Wagner"-Vortrag, der mir im akademischen Rahmen überhaupt begegnete; es war also doch „kein leerer Wahn, erzeugt im Gehirne des Toren", daß Richard Wagner und sein Lebenswerk auch für die Männer der Wissenschaft vorhanden war und in eine von höheren Gesichtspunkten aus betrachtete Literaturgeschichte mit hineingehörte! Das gab denn viel zu denken, wie ja auch so mancher wertvolle Seitenblick des reichbelesenen Gelehrten auf die Wagnersche Dichtung, aus Anlaß der mittelhochdeutschen „Parsifal-" oder „Tristan-" usw. Gedichte, und gelegentlich der Nachweis Wagenseils, als der notorischen Quelle Wagners zu seinen „Meistersingern", mit naiver Begier schon vordem von mir aufgegriffen worden waren. Was Wunder, wenn ein solch' ehemaliger Universitätshörer und Schüler des großen Bernays (den heute nun auch der kühle Rasen deckt), in dankbarem Gedenken immerhin der damals empfangenen guten Anregungen, nun nach ca. fünfundzwanzig Jahren eifrig nach einem Buche greift, das sich unter dem Titel „Briefe von und an Michael Bernays" ankündigt und, von seinem Stiefsohne Hermann Uhde herausgegeben bzw. mit einer Einführung versehen, erscheint — mit lebhaftem Interesse, aber auch mit gelinder Neugier, wie ich gerne bekennen will! Denn, wie? Sollte ein derartiges Buch der Intimitäten nicht auch gar manchen Beitrag zur Wagner-Frage und daneben eine psychologische Erklärung vielleicht zu des Professors ganzem Wesen erbringen können? War jene fulminante Wagnerrede von damals wohl echter Ausdruck eines inneren, persönlichen Erlebnisses oder nur zufällige Pose eines an die Rockschöße des Bedeutenden sich gerne hängenden Faiseurs der Zeit? Was war überhaupt echt an ihm, der leider mit stark schielenden Augen durchs Leben schritt, und an seiner keineswegs jedermann unmittelbar eingänglichen Art zu sein und zu wirken? Habe ich ihm, im Unverständnis der Jugend seinerzeit, am Ende gar bitter unrecht getan?! —

Nun, meine Annahme trog mich nicht, und der Kalkül war richtig. Abgesehen von so manchen gewichtigen und anziehenden

Nebendingen, die wir bei dieser Gelegenheit auch gerne mit erfahren und die ein reiches, geistiges Leben, weit über ein bloßes Gelehrtendasein des „Bücherwurmes" hinaus, uns bekunden, finden sich auf ca. 40 dieser rund 200 Seiten anschauliche Details in Sachen Wagner mitgeteilt, beredte Zeugnisse zudem eines geistigen Verkehrs mit Wagner, ja selbst persönlicher Erlebnisse und Eindrücke aus dem Hause Wahnfried, sowie Briefe von und an Heinrich von Stein, neben so mancherlei schätzenswerten Urteilen über Wagners Kunst, König Ludwig II., Liszt, Franz Wüllner und Herm. Levi, Tichatschek, das Voglsche Sängerpaar, Kindermann, Schlosser, die Baronin Knigge geb. Stehle, (Schumann, Brahms, Stockhausen, Joachim), die Gräfin Schleinitz, Hans von Wolzogen, Hanslick (dessen „geistige Insolvenzerklärung" er schon im Jahre 1878, aus Anlaß seiner Wiener „Rheingold"-Besprechung, klar und fest konstatierte) u. a. — so daß es schier unbegreiflich dünken mag, diese Briefsammlung von den zuständigen, literarischen wie musikalischen, Fachorganen bislang noch gar nicht aufgegriffen, ihrem Inhalte nach nicht schon längst besser ausgemünzt zu finden. Erst hier (aus den vom Herausgeber dankenswerterweise hinzugefügten Anmerkungen) wird z. B. näher bekannt, daß kein anderer als Bernays tatsächlich der eigentliche Verfasser eines Aufsehen erregenden, größeren Artikels der angesehenen R. v. Gottschallschen „Blätter für literarische Unterhaltung" aus dem Jahre 1877 war, welcher sich mit dem „Festspiel in Bayreuth und seinen Rezensenten" (Schletterer, La Mara, Frenzel) eingehend auseinandersetzte und nur auf Grund gemeinsamer Abmachung den Autornamen seines Freundes Hermann Uhde, des bekannten Theaterhistorikers, zunächst trug. Der Münchener Universitätslehrer hat sich damals also doch auch innerlichst dem Genius verpflichtet gefühlt, tatkräftig selbst in den Kampf jener Tage einzugreifen, ebenso wie er in einem weiteren Aufsatze desselben Jahrganges über „Die Schule für Musik und Drama zu Bayreuth" (im „Sammler") sich nicht scheute, den Bestrebungen, Wünschen und Hoffnungen des Meisters, mit seinem Namen offen Farbe bekennend, energisch öffentlich zur Seite zu treten. Und wenn wir da noch Conrad Fiedler, den bedeutenden Kunstgelehrten, ihm brieflich dazu gratulieren sehen mit den Worten: „Ich wüßte nicht, wie man den Gegensatz zwischen der geistigen Höhe, auf der Wagners Werk über dem Streite der Parteien steht, und der geistigen Tiefe, in der sich diese Parteien selbst herum bewegen, klarer und besser (als Sie) hätte ins Licht stellen wollen. Denn, mag man Anhänger oder Gegner sein, man muß selbst auf einer gewissen geistigen Höhe stehen, um das Recht zu haben, eine

solche Erscheinung zu bewundern oder sich gegen dieselbe zu verwahren. Und nichts kann den Unwillen so sehr, ja bis zur Leidenschaftlichkeit steigern, als wenn man mit ansehen muß, wie ganz untergeordnete und gewöhnliche Menschen den seltenen und bedeutenden Mann so geradehin als ihresgleichen behandeln zu können meinen" . . . ., ganz unwillkürlich schweift dann unser Blick wieder zurück zum Jahrgange 1901 der als Dokumenten-Quelle immer noch unterschätzten „Bayreuther Blätter", da diese in der Lage waren, des Kunstphilosophen Fiedler so bedeutsame, eigenartig-gediegene Sonderbetrachtungen über Wagner und sein Bayreuth aus seinem Nachlasse zu veröffentlichen. Wer weiß auch, ob wir diese denkwürdig-ernsten Ausführungen eines freien Geistes und reichen Sinnes heute nun wohl in dieser Form besitzen würden, wenn eben nicht Michael Bernays damals wacker auf seinem Posten gewesen wäre und, was an ihm lag, in s e i n e m einflußreichen Freundes- und Lebenskreise von geistigen Elitemenschen in diesem Punkte nicht seine Pflicht getan hätte. Nur von Robert von Hornstein ist — Zufall oder Absicht? — in diesen Briefen merkwürdigerweise gar nirgends die Rede, und das muß den Eingeweihten zweifellos um so mehr frappieren, als ja ein ungemein reger Verkehr gerade mit Paul Heyse feststeht, der wiederum lange Jahre im Rob. von Hornsteinschen Hause an der Arcisstraße wohnte. — Des weiteren erfährt man (oder vielmehr: erfahren wir Jungen) als völlig neu nunmehr aus S. 36 dieser Briefe eigener Hand, daß Bernays auf Wunsch Hofkapellmeister Levis sogar mit den Münchener Darstellerinnen der Rheintöchter und Nornen vom Jahre 1878 den sprachlichen Teil ihrer Rollen einzustudieren berufen war. Wir lesen da u. a.: „In meinen Zimmern wimmelt es jetzt von Rheintöchtern und Nornen, ich fungiere wirklich als χοροδιδάσκαλος. Mit unerbittlicher Hartnäckigkeit setze ich doch wenigstens durch, daß ordentlich ausgesprochen wird, und lerne die musikalische Deklamation des Meisters dabei immer tiefer bewundern. (Freilich, Seele kann man diesen Theatergeschöpfen nicht geben, da Gott der Herr sie ihnen versagt hat.)" Ich sage, wir lesen das, und unsereiner schüttelt, verwundert einigermaßen, allerdings den Kopf dazu, je mehr ihn seinerzeit, als Hörer der Universitätsvorträge dieses Mannes, ein ganz unleidlich, ziemlich scharf mitschnarrendes r in a l l e n seinen a-Lauten nicht wenig andauernd gestört hatte. Auch bei den Gesprächen im Hause Wahnfried usw. scheinen rhetorische Themata, Erörterungen über Deklamation, Rezitation, akad. Vortrag (vgl. S. 24 f.) eine gewisse Rolle gespielt zu haben; es wäre für uns darum gar nicht so uninteressant gewesen, vernehmen zu können, wie dortselbst

eigentlich seine eigenen Rezitationen der „Elegie", „Euphrosyne" usw. (ebenda und S. 34) aufgenommen wurden und gewirkt haben, zumal er selber nicht eben mit dem Eindrucke ganz zufrieden gewesen zu sein und etwas wie ein leiser „moralischer Kater" über dem Schlusse seines bezüglichen Berichtes zu liegen scheint. — Und endlich wird uns vom Herausgeber die (hierin noch nicht mit untergebrachte) Publikation einläßlicher Briefwechsel mit Hermann Levi und Hans von Wolzogen für demnächst angekündigt, von der ich nicht weiß, ob sie im Augenblick in den „Südd. Monatsheften" bereits erschienen ist.

Eine Begegnung mit Franz Liszt in München gibt ihm Anlaß zu folgender, ebenso kurzer wie feinsinniger Charakterisierung (S. 35): „Die Persönlichkeit bleibt eine der anziehendsten der Zeit. Er hat das Virtuosentum über sich selbst hinausgehoben und dadurch für immer abgeschlossen. Nach ihm gibt es keinen Virtuosen mehr in der alten Bedeutung des Wortes. Wir sprachen viel über französische Literatur, alles an ihm war Geist und Leben. Über sein Verhältnis zum Meister redete er in der würdigsten Weise, als ich an das erste Pariser Zusammentreffen beider erinnerte. Beim Essen — Lenbach und ich waren seine Gäste — machte er den Wirt mit wahrhaft vornehmer Gewandtheit. Von Ludwig II. (den er an anderer Stelle — S. 84 — angelegentlich rühmt, daß er, wie durch seine Anerkennung Wagners, so auch durch Würdigung und Förderung Anselm Feuerbachs bewiesen habe, daß ihm der Sinn fürs Große angeboren: ein Kompliment, das man übrigens Bernays selbst in gewissem Sinne heute zurückgeben kann, bildete neben dem „Kapitel Wagner" das Lieblingsthema Feuerbach doch gleichsam das Leit- und Leibmotiv unseres Buches!) — über ihn[1]) also heißt es in unserem Buche — S. 56 — ebenso hübsch als treffend: „Die Berichte der auswärtigen Blätter über des Königs theatralische Genüsse liest man in München selbst mit ganz absonderlichem Lächeln. Alles, was vom König öffentlich erzählt wird, bildet immer ein abgeschmacktes Gemisch vom Wahren und Falschen. Die für ihn wahrhaft charakteristischen Züge erfährt natürlich ein Zeitungsschreiber nie." Und bei seinem tragischen Tode spricht er 1886 durchaus ehrlich, von dem „namenlos Entsetzlichen, was in München während des Sommers auf jeden Empfindenden eingestürmt". Ja, gelegentlich einer kritischen Feuilleton-Besprechung vorliegender Briefsammlung werden dem Briefschreiber vom „Berliner Tageblatt" seine „royalistischen Neigungen, seine immer wieder hervortretende

[1]) Warum ist er übrigens in dem sonst so schätzenswerten Namenregister ganz vergessen?

Antipathie gegen Liberalismus und Sozialismus" sogar ausdrücklich angekreidet, und dem Toten seine starke geistige Abhängigkeit von einem Richard Wagner geradezu vorgeworfen, die den Anhänger des Bayreuther Ideals veranlaßt habe, auch des Meisters Anschauungen vom „Judentum in der Musik" usw. in den „üblichen Haß des Konvertiten gegen seine früheren Glaubensgenossen" umzusetzen. Der Mann wäre also wohl, ganz im Sinne der Bayreuther Weltanschauung, selbst bis über das Grab hinaus als Parteigänger danach vollauf bewährt und für echt befunden, auch wenn er nicht obendrein noch (s. S. 113—118; 194—200) einen jungen Heinrich von Stein aufmunternd-anteilsam gefördert hätte: eine Entdeckung, die uns an dem Buche noch ganz besonders freute!

Weit mehr aber noch als all diese Dinge müssen die allgemeine Aufmerksamkeit natürlich die speziellen Mitteilungen 1877 aus Bayreuth und die unmittelbar lebendigen Schilderungen seines dortigen Besuches erregen, darf er doch von dem Inhalte so manch gehaltreichen Gespräches, einer intimen „Parsifal"-Vorlesung des Meisters zu einer Zeit, da die Welt jene Dichtung, geschweige denn die Musik, noch gar nicht kannte, sowie von dem einen oder dem anderen feinen Zug an der genialen Persönlichkeit erkenntlich berichten. Nichts für uns absolut Neues wohl, aber doch ein *document humain* m e h r für die unvergleichlichen Wirkungen, die ein Geist wie Wagner auf seine Umgebung allenthalben ausgestrahlt hat; *un coin de la nature (en génie) vu à travers d'un temperament (en talent),* und eine erneute Bestätigung und willkommene Bekräftigung nur wieder für so manche, aus Briefen, Memoiren usw. bereits erschlossene gute Überlieferung seines menschlichen Bildes wie seines persönlichen, körperlich-irdischen Lebenswandels. Klingt auch manches hinwieder etwas preziös, geschraubt und übertrieben — auch ein Bernays kann nun einmal nicht über seinen eigenen Schatten springen —, im großen Zusammenhange des Ganzen bleibt es doch wahr und richtig gesehen! Und mit den G r ö ß t e n und B e s t e n seiner Zeit gelebt, ihres Geistes nicht nur einen Hauch verspürt, sondern das Genie im Innersten verstanden und ihm — ein lebendig Echo — sympathetisch geantwortet zu haben, es ist bekanntlich köstlicher „Lohn, der reichlich lohnet"!

Vernehmen wir nun daraus einige stichhaltige, gar bezeichnende Proben. Auch dieser Mann wieder legt Zeugnis ab von der reichbelebten Eigenart und geistigen Tragweite, der Unerschöpflichkeit der Themata in den dort geführten, tief anregenden Gesprächen, „wie sie sicherlich an keinem anderen Orte in Europa

geführt werden“ (S. 22), und hört am Schlusse von seinen Freunden (Uhde und Gattin, späteren Frau Bernays) mit einiger Genugtuung, daß seine ausführlichen Berichte aus Bayreuth „ihren Zweck erreicht, das heißt: ihnen . . . . . das Bild des außerordentlichen Mannes nahegebracht haben“. (S. 34.) „Das Künstlerische in Wagners Wesen hat sich mir gegenüber im Gespräche noch nie so stark ausgeprägt. Eine Fülle der köstlichsten Worte entspringt dabei wie von selbst, und in jedem dieser Worte lebt der ganze Mensch.“ (S. 23.) „Durch alle Witze und Witzeleien hindurch nimmt das Gespräch doch immer die ernsteste und bedeutendste Wendung . . . Wenn er auch nur über technische Einzelheiten redet, deutet er immer auf den Gesamtcharakter des Werkes, um das es sich handelt.“ (S. 25.) „Ich sinne vergebens darüber nach, wie es geschieht, daß auf die leichteste Art das Gespräch sich gleich gewichtigen Dingen zuwendet . . . . Beim Aussprechen (gewisser) Grundmaximen geht mit Wagners Äußerem eine revolutionäre Veränderung vor sich: das Auge glänzt, die Stimme erhebt sich wie in einem leidenschaftlichen Sturme, als ob sie die Feinde zurückschlagen wollte, und vor allem die Gebärde wird ungemein sprechend.“ (S. 26.) „Es ward diesmal nichts Besonderes vorgenommen, aber das Gespräch enthielt (wieder) genug des Besonderen und Erlesenen. Wagner war fast noch sprudelnder und ergiebiger als an den vorhergehenden Tagen.“ . . . . Auch „abends erhielt sich das fast fünfstündige Gespräch in gleicher Fruchtbarkeit und Lebendigkeit . . . . — es ist nicht möglich, alles, was leicht gestreift oder tiefer erörtert ward, mir ins Gedächtnis zurückzurufen, geschweige von der Physiognomie solcher allumfassender Gespräche eine Vorstellung mitzuteilen. Alles, was Wagner im lebendigen Wort ergreift, wird ihm zum Anlaß, sein eigenes Wesen mit beispielloser Unbefangenheit zu enthüllen. Er richtet seinen Blick oft nur auf eine Seite des Gegenstandes, auf diejenige, durch welche derselbe zu ihm in irgendeine Beziehung tritt, aber dieser Blick ist von solcher Schärfe, daß er von dieser einen Seite aus in das Innere des Gegenstandes dringt, ihn durchdringt und so (ein gewagtes Bild) auf der anderen Seite wieder herauskommt. Wie Wagners Schriften, so auch sein Gespräch: selbst seine vermessensten Extravaganzen rühren an das Wahre. Bei aller Ausgelassenheit geht ein großer, unerbittlicher Ernst als Grundzug durch sein Wesen; was er an andern schätzt, ist auch vornehmlich der Ernst, mit welchem diese ihre Lebensaufgabe erfassen.“ (S. 32f.) — Mag es uns hier und da auch wie eine leise Kopie, in Reminiszenz an gewisse Stellen aus Fr. Nietzsches

„R. Wagner in Bayreuth", daraus an- und entgegenklingen: die Charakteristik ist im ganzen gewiß zutreffend, das geistig-leibliche Porträt scheint uns feinfühlig aufgenommen und haarscharf gezeichnet.

Der Gast des Hauses Wahnfried, der mit dem Meister übrigens schon anderweitig persönlich bekannt geworden sein mußte, ward in den Tagen vom 16.—19. Oktober 1877 von Wagner der Vorlesung eines längeren Abschnittes aus der geheimen Selbstbiographie, ferner — wie schon gesagt — einer Vorlesung des ganzen „Parsifal"-Gedichtes und dazu eines wiederholten Klaviervortrages auch des Vorspieles ehrenvollst gewürdigt. („Diese Musik ist die Zwillingsschwester der Poesie, wie sie in der Verklärung des Faust sich offenbart" — S. 27, und „Die Dichtung nennt er ein Bühnenweihfestspiel; er freut sich jetzt schon auf die geistreichen Witze, zu denen dieses Wort wieder Anlaß geben wird," S. 29). Wie aber las R. Wagner? Der Rhetoriker und Vorleser Bernays beschreibt es uns (S. 28 f.): „Wie er liest, kann und darf nur er lesen, es ist an und für sich das fesselndste Schauspiel. Man merkt ohne weiteres, daß die Worte bestimmt sind, erst durch die Musik den vollen seelischen Ausdruck zu empfangen; er ersetzt diesen daher durch eine intensive Fülle, nicht sowohl des Tones als der Betonung, welche sonst beim Vortrage reiner Poesie gänzlich unstatthaft wäre. Seine wunderbar schauspielerische Begabung wird in jedem Verse offenbar. Im Einklang mit dem mystischen Sinne des Ganzen ließ er einen verschleierten, hie und da gar zu leisen Ton vorwalten; alles aber, was dem Bereiche des erregten Empfindungslebens angehört, Schmerz, Jammer, Trauer, Verzweiflung, Lachen und Weinen brachte er mit einer Art von erschütternder Naturgewalt hervor; die Stimme tönte grell oder rollte donnernd durch den hallenden Saal, und wie er überhaupt mit Gebärden nicht sparsam war, so geriet in solchen Momenten der Körper bis auf die Füße in Bewegung. Wer ihm nachahmen wollte, gäbe sich selbst der Lächerlichkeit preis [2]); bei ihm atmet alles innere und äußere Wahrheit; eine geheime Melodie begleitet alle Wendungen des Tones; wenn man ihn hört, begreift man, was er von seinen Schauspielern verlangt und verlangen muß." Ähnlich war's auch mit dem Spielen und Singen bei Wagner. „Er kann ja nicht spielen, und an eine Stelle im raschen Tempo darf er sich nicht wagen [?], aber doch wird der Ton unter seinen Fingern unglaublich weich und gesangreich

[2]) Vgl. „Wer, wahnbetört, sänge dem Vogel nach — ihm brächt' es Spott und Schmach!" „Meistersinger", II. Akt.

und übt eine rührende Gewalt;“ . . . . „er konnte nie singen, und jetzt ist die Stimme vollständig gebrochen [?], aber die innere Macht des Ausdruckes ersetzt alles.“ (S. 27.)

Und was nun also sprach Wagner, was etwa war der tatsächliche Inhalt all dieser so tiefschürfenden Gespräche oder leichten Erzählungen jener seltenen „Unterhaltung, die sich in Wahrheit nach allen Höhen und Tiefen richtete“ (S. 22)? „Wagner ließ gar nicht ab mit Erzählungen aus seinem Leben, mit Aussprüchen über den geistigen Verfall der Zeit, über das Hervortreten einzelner großer Erscheinungen, die von solchen, dem Untergange geweihten Zuständen hinweg die Menschheit zu neuen Zielen fortreißen wollen. Er sprach von seiner künftigen Schule, von der jammervollen Aufführung seiner Werke, von dem Mute und der inneren Befriedigung des Künstlers, der, alles Äußeren vergessend, nur in seinen Werken und mit ihnen lebt. Er erzählte mir ausführlich die Entstehungsgeschichte des Parzival (Bernays schreibt den Titel des Werkes noch so — die Aufklärung hierzu findet sich im V. Bande der Glasenapp-Biographie!), und schließlich verweilten wir bei Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg.“ (S. 23.) „Der Meister, der schon bei Tische seine sprühenden Launen hatte spielen lassen — man sprach unter anderm auch über die Zustände der deutschen Industrie— forderte mich zum Spaziergang auf, der mit einem mehr als halbstündigen Verweilen bei Angermann schloß . . . . Wir redeten von dem zweiten Akt des Tristan, über den dritten des Siegfried; er ließ unaufhörlich die feinsten Bemerkungen über Auffassung, Vortragsweise, Aussprache, Behandlung des Tones und der Worte fallen . . . . Dann erzählte er von Plutarch, den er in London gelesen, verglich höchst lustig Bayreuth mit Chäronea und die dumpfige, niedrige Wirtsstube, in der wir uns befanden, mit den festlichen Versammlungsorten der Hellenen.“ (S. 25.) „Höchst charakteristisch war — des Abends — eine Äußerung Wagners über den unerbittlichen Ernst, mit welchem Schiller und Goethe der romantischen Schule gegenüber ihre Aufgabe faßten.“ „Auf meine Bitte las der Meister einen längeren Abschnitt aus seinen Memoiren, die Zeit, in welcher Tannhäuser zuerst aufgeführt und Lohengrin entworfen ward. Dinge und Personen — köstlich wird Tichatschek gezeichnet — treten in vollster Bestimmtheit hervor; in der Darstellung herrscht eine Offenheit, die durch die völlige Einfachheit in Wort und Satz das Gepräge des Wahren erhält.“ (S. 26.) „Gestern Nachmittag habe ich erst ein kurzes Gespräch mit dem Meister, dann ein längeres mit Cosima gehabt (über persönlichen Wert und Einfluß der sogenannten

Wagnerianer)." (S. 28.) Wiederum nach dem Vortrage des „Parsifal", dessen Inhalt er genauer wiedergibt: „Was das Ganze in seiner Vollendung werden kann, das ließ die Einleitung ahnen, die Wagner wieder spielte, und die ich nun mit klarerer Empfindung anhörte. Aus diesen dürftigen Andeutungen entnehmen Sie wenigstens so viel, daß dies Werk in strengster Eigentümlichkeit allen früheren Werken entgegensteht, und den Vorhersagungen der erlauchten Kritik (‚Prinzip', letztes Wort) auf die erfreulichste Weise widerspricht." (S. 31.) Endlich, vom letzten Tage des Aufenthaltes, noch (S. 31): „Bei Tisch entwickelte er seine Auffassung der A-dur-Symphonie [sc: von Beethoven], man kann sagen: er dirigierte sie; man empfand die Richtigkeit der Tempi. Sehr lebhaft sprach er sein Verlangen aus, die Mozartschen Symphonien und Ouvertüren als Dirigent nach seinem Sinne zu beleben; er hofft, die sich bildende Schule werde im kommenden Jahre ihm Mittel und Kräfte dazu gewähren .... Thekla im Wallenstein, Shakespeares Stellung gegenüber der Eigenart des englischen Volkes, dann Wilhelm Meister, die Wahlverwandtschaften, und der zweite Faust (die beiden letztgenannten Werke sind ihm das erhabenste Zeugnis für Goethes Tun und Wollen in der späteren Lebenszeit)" — daher auch Bernays noch Tage hernach, unterm 24. Oktober desselben Jahres, an die Freunde schreiben kann, „in Wahnfried fühle man sich dem alten Goethe besonders nahe". Und so klingt es denn im Briefe an Heinrich von Stein, selbst zwei Jahre später, noch gar weihevoll von seinen Eindrücken des Herbstes 1877 nach, wenn er unterm 8. Dezember 1879 schreibt: „Es gelte mir als ein heilverkündendes Omen, daß ich an der Schwelle eines neuen Lebensjahres einen Gruß aus dem Hause (durch Stein selbst, der z. Z. Hauslehrer Siegfrieds in „Villa Wahnfried" war) empfing, zu dem fast täglich mein sehnsüchtiges Gedenken sich hinwendet. Mehr als zwei Jahre sind dahingegangen, seitdem ich des Meisters Stimme vernahm, aber der Nachklang seiner Worte kann mir nicht verhallen. Die mit Wahnfrieds Herrn verlebten Stunden bleiben ein Besitztum für immer, ein κτῆμα ἐς ἀεί." In solchem schönen Zeichen wollen auch wir diese Ausführungen hiermit beenden und zum Schlusse unserer Besprechung eilen.

„Im Briefe an Heinrich von Stein"! Gelegentlich hatte Bernays nicht versäumt, ausdrücklich hervorzuheben (S. 25), wie Wagner auch seine eigenen „Ansichten über Wesen und Form des akademischen Lehrvortrages gebilligt" habe. Und fragen wir uns hier, welches denn im näheren wohl diese seine „Ansichten" gewesen sein mögen, so finden wir ebenda, in besagtem Schreiben

an den jungen Berliner Privatdozenten, aus der Reife praktischer Erfahrung heraus den ermunternden Zuruf:

„Ins Wasser wirf Deine Kuchen!
Wer weiß, wer sie genießt. —

Das muß der Wahr- und Trostspruch des echten akademischen Lehrers oder vielmehr eines jeden sein, der über den Tag hinaus wirken will.“ In der Tat, es ist der einzig richtige Wahrspruch, und er ist im Grunde auch mein, des Bernays-Hörers, Stein-Schülers und Wagner-Jüngers, Lebensdevise als Dozent seither stets gewesen. Darum salutiere ich — um so lebendiger dem geistigen Zusammenhange solcher Trias mich bescheidentlich eingliedernd, je mehr ich zugleich Anlaß habe, anzunehmen, daß unter dem von Stein, S. 199, angeführten „Schüler aus der Ferne“ ich selbst gemeint sein dürfte — heute dankbar allen diesen Dreien zusammen, indem ich mit Bernays Worten (S. 13) nur noch von der hohen Empfindung des echten „Glückes“ sprechen möchte, das vor allem darin besteht, „daß meine Pflichterfüllung zugleich die Befriedigung meiner innersten, unwiderstehlichen Neigungen ist“. Ein so schönes als stolzes Wort: „Meine Pflicht legt mir nur das auf, was ich auch tun würde, wollte ich einzig und allein dem gebieterischen Drange meiner Natur folgen. Allerdings habe ich dieses Glück auch mit dem Opfer eines halben Lebens und durch Verzichtleistung auf so manches, worin andere das Glück des Daseins setzen, erkämpfen müssen.“ — *Caeterum censeo:* Die Briefe dieses Mannes an den Meister hätten (vgl. pag. XII der Einleitung des Herausgebers) im „Hause Wahnfried“ nicht abhanden kommen dürfen.

Arthur Seidl.

Ellis, Wm. Ashton, Life of Richard Wagner. Bd. I—VI. London 1900/8, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltd.

Wir verdanken den Engländern außergewöhnlich gründliche Wagnerbücher. Chamberlains ausgezeichnetes Werk ist in seiner ursprünglichen Gestalt deutsch, dagegen sind die Bücher von Wm. Ashton Ellis für englische Leser geschrieben und in Deutschland weiteren Kreisen fast ganz unbekannt. Ellis war mehrfach als Übersetzer tätig, Wagners Prosaschriften, die Briefe an Heckel, M. v. Meysenbug, Eliza Wille, Mathilde und Otto Wesendonk

vermittelte er seinen Landsleuten und fügte überall selbständige Einleitungen und Anmerkungen hinzu. Eine Untersuchung über den Dresdener Aufstand und Wagners Teilnahme daran (deutsch von H. v. Wolzogen, Leipzig 1894) bewährte gründlichste historische Kenntnisse. Als Hauptarbeit unternahm er eine Übertragung von Glasenapps großer Biographie. Die beiden ersten Bände können noch als erweiternde Übersetzung der deutschen Vorlage gelten, vom dritten Band (1903) an ist Glasenapp nur Grundlage einer völligen Neubearbeitung, was schon in dem ungeheuren Anwachsen des Umfanges sich zeigt. Der dritte Band von Ellis beansprucht für die Jahre 1849 bis 1853 etwa 500 Seiten, wo Glasenapp mit 100 ausreichte. Im vierten Band, der die Jahre 1853/54 behandelt, sind Glasenapps 72 Seiten zu 521 angewachsen. Im fünften Band wird auf 460 Seiten Wagners Londoner Aufenthalt von Anfang März bis Ende Juni 1855 erörtert, wozu Glasenapp nur 40 Seiten gebraucht hatte. Der sechste Band (1908) umfaßt die Zeit vom Juli 1855 bis August 1859, 452 Seiten gegenüber Glasenapps 108 Seiten. Also ist Ellis bisher mit 6 Bänden so weit gekommen wie Glasenapp mit $3^1/_2$. Da aber die eigentliche Erweiterung erst mit dem dritten Band einsetzt (Glasenapp II, Kapitel XIV—XVIII), so ist die Schilderung, die Ellis selbständig von Wagners Leben gibt, beinahe viermal so ausführlich als die Glasenapps.

Der Zuwachs ist keineswegs etwa nur auf englische Leser berechnet, er ergibt sich vielmehr aus einer gründlichen, erschöpfenden Neubearbeitung des Stoffes unter Verwertung aller seit Glasenapp neu hinzugekommenen Quellen. Es darf ja nur z. B. auf die Tagebuchblätter und Briefe an Mathilde Wesendonk, die Glasenapp 1899 noch nicht kannte, hingewiesen werden, um anzudeuten, wie eingreifende Neuerungen nötig waren. Und durch das Erscheinen der Minnabriefe ist der neueste Band von Ellis bereits wieder der Ergänzung bedürftig. Die Quellen nimmt Ellis in viel größerem Umfang in seine Darstellung auf als Glasenapp und bringt umständlich seine kritischen Bedenken vor. Glasenapp hat in der neuen Bearbeitung seines Buches auf eingehende Erklärung der Kunstwerke und Kunstschriften Wagners verzichtet, während Ellis gerade hierauf z. B. im Abschnitt über Oper und Drama und über den Ring besonderes Gewicht legt. Die Entstehungsgeschichte des Rings ist mit besonderer Gründlichkeit erörtert. Mit großem Scharfsinn und peinlicher Genauigkeit sucht Ellis eine möglichst klare Vorstellung von den einzelnen Stufen zu gewinnen, die die Dichtung von Siegfrieds Tod (1848) bis zur ersten Ringausgabe (1853) durchlief (vgl. dazu auch Ellis in der

Musik X 1904 S. 239 ff. und 315 ff.). So schildert er das Rheingold als dreiaktiges Vorspiel und den jungen Siegfried, der 1851 noch den ganzen Stoff von Rheingold und Walküre als Erzählung enthielt. Wenn dort Brünhilde im 3. Aufzug in längerer Erzählung die hernach zur Walküre gewordenen Vorgänge berichtete, so lehnte sich Wagner damals noch genau an die Edda an, wo die erwachte Walküre Sigurd ihre Vorgeschichte erzählt. Ähnlich war ja auch der „junge Siegfried" aus der Erzählung, die „Siegfrieds Tod" im 3. Aufzug enthält, erwachsen. Wagner entfernte sich schrittweise und sehr zum Vorteil des Ganzen von seinen Vorlagen und ward immer selbständiger. Ellis erschließt eine Übergangsfassung von Siegfrieds Tod, die zwischen der von 1848 und 1853 inmitten lag, so daß der Text der Götterdämmerung mindestens zwei Vorstufen durchlief, deren Spuren in der Schlußfassung noch zu erkennen sind. Völlig einheitlich, wie aus einem Gusse, ist nur die Walkürendichtung, deren Herrlichkeit im einzelnen aufgezeigt wird. Der Walküre zunächst steht das Rheingold. Siegfried und Götterdämmerung sind dagegen infolge mehrmaliger Bearbeitung nicht so einheitlich wie die Walküre, die übrigens, wie ein Blick in den 6. Band der Gesammelten Schriften lehrt, in der Frickaszene auch umgearbeitet wurde. Die Ringstudien von Ellis sind ein hochwichtiger Beitrag, den die ernste wissenschaftliche Forschung nicht übersehen darf.

Über das Verhältnis zwischen Wagner und Liszt urteilt Ellis freier als Glasenapp und doch streng sachlich. Mit rücksichtsloser Offenheit werden auch die schwachen Seiten, die durch die Fürstin veranlaßten Störungen und Trübungen hervorgehoben. Sehr eingehend wird der Anteil der Fürstin an Liszts Wagnerschriften, namentlich am Holländeraufsatz, beleuchtet. Dabei untersucht Ellis auch die verschiedenen musikalischen Schlüsse, die das Holländervorspiel und teilweise entsprechend die letzten Takte des ganzen Werkes erhielten. Der Faustouvertüre und ihren verschiedenen Fassungen ist ein ganzes Kapitel gewidmet. Am ausführlichsten behandelt Ellis Wagners Aufenthalt in London, indem er sämtliche Berichte, die von den philharmonischen Konzerten erstattet wurden, mitteilt. Dabei wird viel Zeit und Mühe auf die Widerlegung des in England immer noch verbreiteten Lügenbuches von Praeger verwandt. Die höchst unerquickliche Umwelt, in die Wagner durch die Berufung nach London versetzt wurde, ist sozusagen aktenmäßig dargestellt.

Im 6. Band ist ein vorzüglicher Abschnitt über Wagner und Schopenhauer zu erwähnen, worin als die gemeinsame Grundlage ihrer Weltanschauung das Mitleid erwiesen wird, das aber bei

Wagner schließlich den hoffnungslosen Pessimismus Schopenhauers überwindet. Im letzten großen Abschnitt ist die Entstehungsgeschichte des Tristan auf Grund der Briefe an Frau Wesendonk erzählt. Zur Ergänzung gehört hierher die umfangreiche Einleitung, die Ellis 1905 seiner Übersetzung der Wesendonkbriefe voranstellte.

Ellis' Life of Wagner als Gesamtdarstellung ist nun freilich formlos und ungleichmäßig, weil der von Glasenapp festgesteckte Rahmen auf der einen Seite eingehalten, auf der andern weit überschritten wurde. Wenn Glasenapp mit 6 Bänden zum Ziel gelangen wird, so braucht Ellis vielleicht 10 bis 12. Die einzelnen Abschnitte und Anmerkungen bei Ellis sind kritische Untersuchungen über die Glaubwürdigkeit der Quellenzeugnisse, strengste Nachprüfung aller Einzelheiten, weitläufige Beschreibung aller mit Wagner zusammenhängenden Personen und Verhältnisse. Solche Untersuchungen gehen deutsche Leser mehr an als englische. Sie scheinen mir sogar öfters in einem englischen Buche fehl am Ort, während sie die Beachtung aller deutschen Forscher in hohem Grade beanspruchen. Dabei ist aber alles doch wieder so unlöslich mit Glasenapps Text verknüpft, daß eine Übersetzung des ganzen englischen Buches oder eine Auswahl daraus kaum zu erwarten ist. Der Grundfehler liegt darin, daß das Buch als Übersetzung Glasenapps anhob und in weiter ausgedehnte, selbständige Untersuchungen überging. So muß es denn auch zu Ende geführt werden. An dieser Stelle war nur nachdrücklich darauf hinzuweisen, daß the Life of Wagner gerade für die deutsche Forschung unentbehrlich ist, daß man es in allen Einzelheiten neben Glasenapp heranziehen muß, daß doch wenigstens alle großen deutschen Bibliotheken Ellis neben Glasenapp stellen sollten, um das im Buchhandel etwas teure Werk der Wissenschaft allgemein zugänglich zu machen.

Wolfgang Golther.

Hornstein, Robert von. Memoiren. Mit einer Heliogravüre nach einem noch nicht reproduzierten Gemälde Franz von Lenbachs. Herausgegeben von Ferdinand von Hornstein. München 1908, Südd. Monatshefte, G. m. b. H.

Von diesen „Memoiren", an dieser Stelle zumal, sprechen ist Verlegenheit; für mich wenigstens, dem es mit ihnen gar eigen ergeht. Gewiß hatte man, als geborenes „Münchener Kindl", seiner-

zeit Robert von Hornsteins Lieder auch fleißig gespielt und gesungen — einige davon besitze ich selbst heute noch in Abschrift; aber schließlich sang man in der holdseligen Zeit der Jugend-Sentimentalitäten doch auch seinen Curschmann, Abt und Kücken, und just das Ballett „Der Blumen Rache", mit Musik von Rob. von Hornstein, das man am Münchener Hoftheater nachmalen zu sehen bekam, war doch ziemlich eindruckslos an mir vorübergegangen. Und nun erfährt man da auf einmal, daß der Komponist einer der wenigen gewesen, die einen Richard Wagner persönlich näher gekannt und einen Arthur Schopenhauer zuerst erkannt, mit dem Frankfurter Misanthropen noch mündlich eingehend verkehrt haben; ja, daß Rob. von Hornstein sogar vor vielen anderen berufen war, in des Bayreuther Meisters Leben eine gewisse Rolle zu spielen, und — wie er in persona zwischen beiden Geistern gleichsam zu vermitteln hatte — zum Erben von Schopenhauers Jugend-„Flöte" selbst geworden war!

Sind diese Dinge wohl dazu angetan, den „Memoiren" unsrerseits vollste Aufmerksamkeit und lebhaftestes Interesse zuzuwenden, so empfehlen sie sich auch noch durch so mancherlei formelle Vorzüge wie inhaltliche Verdienste ganz allgemein einem geistesregen zeitgenössischen Leser. Was diese geradezu unerschöpfliche Anekdoten-Sammlung ganz besonders amüsant und gut zu lesen macht, das ist neben der frischzügigen Art und Weise einer jovialen Betrachtung des Erlebten und einer liebenswürdig leichten Salopperie des Tones, welche die anspruchslose Causerie gleichwohl gelegentlich bis zu einer scharfsinnig-gutmütigen Caustik zuzuspitzen weiß, das überaus bunte, anregsame Gemisch von Kunst und Literatur, Theaterleben, Musik, Philosophie, Sozialpolitik und ansprechender Milieu-Schilderung, wie man ihm in solcher lebendigen Vereinigung wohl nur sehr selten begegnen wird. Ich möchte sagen: badischer Liberalismus, rheinische Bonhommie und süddeutsche Leichtlebigkeit sind hier einen ganz eigenartigen Bund eingegangen, der in solcher „Fülle der Gesichte" nicht so bald wiederkehren dürfte; und von den Napoleoniden bis auf Wilhelm I., und seit den Zeiten der Silcher, Kücken, Louis Böhner, Kalliwoda, Lindpaintner, Reissiger und Methfessel zu den Hauptmann, Rietz, Lachner, Eckert, Dessoff, Seifriz, Szadrowski, Wüllner und Hans Richter, gar von Mendelssohn, Gade, Moscheles, Bargiel, Franz, Schumann, Brahms, Rubinstein, Hiller, Grimm, Tausch, Scholz, Frank, Radecke, Frau v. Schleinitz und Frau von Holstein zu Brendel, Pohl, Riedel, Kirchner, Raff, besonders jedoch Liszt, Berlioz, den Ritters, Hugo v. Senger, Frau von Kalergis u. a. — wiederum von Gluck, Haydn,

Mozart, Schenk, Beethoven (Schindler), Spohr, Schubert, Weber, Marschner, Cherubini, Spontini, Rossini, Auber, Meyerbeer, Gounod, Verdi oder auch Lortzing, Nicolai bis auf Wagner, aber dann auch von Ludwig Feuerbach, D. Fr. Strauß, Th. Fechner, Moleschott, Vogt, Weiße, Vischer zu Arthur Schopenhauer, Melchior Meyr und Eduard v. Hartmann oder Du Prel, von Schiller, Goethe, Byron, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, Hölderlin, Grillparzer, Kleist, Grabbe, Mörike, Lenau, Heine, Laube, Hebbel, Freiligrath, Herwegh zu Hertz, Geibel, Lingg, Heyse, Bodenstedt, Grosse, Leuthold, Hopfen, Dahn, Greif, H. Kurtz, v. Redwitz, v. Kobell, Steub, Karl Stieler, v. Reder, Betty Paoli, Koppel-Ellfeld, v. Wehl, v. Weilen, Pfau usw. . . . werden wir da ein gutes Stück Weges durch die Lande: Baden, Württemberg, Sachsen, Schweiz, Nassau, Rheingau, Österreich, Elsaß-Lothringen, Bayern, Italien, Frankreich, Spanien, Afrika geführt, indem wir nebenher eine ganze Menge von Leuten und Personen, wie Frau Clara Schumann, die Fürstin Wittgenstein, das Ehepaar Berlioz, Wagner, v. Bülow, Ollivier, Heim und Wesendonk, den Staatsrat Sulzer und Gottfried Keller, Halm, Mosenthal, Turgenjew, Speidel, Hanslick, Schelle, Spitzer, Wilhelm Langhans, Frau Viardot, Frau Schnorr v. Carolsfeld, die Stehle und Aglaja von Orgenij, dazu die Maler M. v. Schwind, Victor Müller, W. v. Kaulbach, Karl v. Piloty, H. Makart, Th. Pixis, Frz. v. Lenbach, u. a. wie den Grafen Schack, Semper, Hettner, Fiedler, Lützow, Hildebrand, Fallmerayer, Riehl, Noë, Michelet, v. Perfall, bekannte Sänger und berühmte Schauspieler mit gestreift finden bzw. im näheren noch kennen lernen; ganz zu geschweigen all jener durch die Revolutionsjahre der achtundvierziger Jahre oder sonst durchs Leben „schwankenden Gestalten“ von närrischen Sonderlingen und merkwürdigen Käuzen, die hier, gesehen durch das Temperament des „bekannten Münchener Originals“ (wie Glasenapp, in seiner Wagner-Biographie III. Bd., S. 100, Baron Robert von Hornstein einstweilen nennt), vor uns aufmarschieren und paradieren: wovon denn ein vom Herausgeber dankenswert beigegebenes, umfassendes Namen-, Sach- und Ortsregister obendrein ein gar beredtes Zeugnis überzeugend gibt. Freilich muß man dabei etwas sprunghafte Darstellung hinwieder schon in den Kauf nehmen, und wenn es auf S. 45 wörtlich heißt: „In Eisenach wurde die Wartburg flüchtig besucht“, so mag dies manchen Leser wie ein artig Motto zum Ganzen fast berühren; denn gar zu oft geht's, bei aller sonstigen Behaglichkeit des Erzählens, im flotten Eilzugs- nicht etwa im gemütlichen Postkutschentempo der „guten alten Zeit“ vor sich und dahin. Eine Art von ge-

mütlich-drastischem Wilhelm Busch der Feuilletonistik ergibt sich daraus schließlich für unser subjektives Empfinden. Das soll zunächst ein Ehrentitel für den Verfasser sein, wie es andrerseits auch die Grenzen seiner Begabung genau mit ankündigen mag; mitunter scheint nämlich der Stift bei den kargen Strichen und knappen Zügen eben doch zur Karikatur hinzuneigen und freiweg überzuschweifen. Und dieser Eindruck verschärft sich eher, wenn ich — da und dort — das Gegenbild dessen gegenüberstelle, was ich selber oft gleichzeitig in München erlebt habe, und so das Erzählte, wie er es sah, mit meinen Augen unwillkürlich kontrolliere. Damit ist dann aber der wunde Punkt, die fatale Kehrseite der Sache für uns (bei der Besprechung des Werkes an diesem Orte) zugleich genau erreicht, von der wir zu Eingang dieser Zeilen schon haben sprechen müssen: je mehr persönliche Beziehungen bestehen, je mehr Sympathie wir dem Buch und seinem entschlafenen Autor entgegenbringen, desto mehr wächst auch die Verlegenheit, das rein objektiv zu sagen, was hier der Wahrheit und Pflicht gemäß nicht mehr verschwiegen bleiben darf.

Sache der eingehenden historisch-biographischen Forschung wird es ja vor allem sein, diese literarische Zeitquelle auf ihre wissenschaftliche Brauchbarkeit und ihren Echtheitsbestand kritisch nach allen Seiten hin ernst zu prüfen, und namentlich Glasenapp erwächst hier für die späteren Auflagen der betreffenden einschlägigen Bände seiner großen Biographie wohl eine kaum zu umgehende Aufgabe. (Einiges dürfte schon nach anderweitigen zuverlässigen Quellen ohne weiteres zu berichtigen sein.) Gemessen an dem Leben des großen überragenden Genies der Zeit, namentlich aber an des Autors reinmenschlichen Verpflichtungen und Aufgaben einem solchen Genius gegenüber, erscheinen diese sonst vielleicht so wertvollen „Memoiren“ allerdings in „höchst fragwürdiger Gestalt“, — und diesen Eindruck habe ich, so sehr ich in Monaten nun schon innerlich dagegen ankämpfe, je weiter ich in der Lektüre dieses Buches vorschritt, beim besten Willen leider nicht mehr losbekommen können. So steht in der Tat z. B. eine Gräfin Pourtalès (vgl. die Dokumente der „Bayreuther Blätter“, 1908, IV./VI. Stück) in der modernen Kunstgeschichte und speziell für die Biographie Wagners heute ganz anders, ungleich bedeutender, vor unseren Augen da, als ein Rob. von Hornstein, der nach Geschick und Beruf einer der allernächsten zu gleicher Tat gewesen wäre, einem Richard Wagner die sorgenlose Ausführung der „Meistersinger“ etwa zu ermöglichen und seiner wie einer späteren Zeit dieses Meisterwerk gleichsam mit zu schenken. Ohne allen Zweifel mag es ja überaus unterhaltsam und fesselnd sein,

anregend und erbaulich zugleich wirken, dieses mit jedermann Bekannt-, wo nicht Gut-Freund- und „Meister Ubique"-sein. Aber zuletzt müßte man doch wissen, wo man endgültig hingehört, und Robert von Hornstein schien sich leider zeitlebens gerade darüber ganz und gar im unklaren zu befinden. Sicherlich werden wir auch nicht päpstlicher sein wollen als der Papst selbst, d. h. nicht wagnerischer als der Meister denken zu müssen glauben, der ihm anscheinend sein Versagen in entscheidendem Punkte nicht weiter nachgetragen hat; jedoch die beiden, ganz besonders typischen Episoden (S. 92 f. und S. 269 f.) sollten unbefangenem Urteil auf alle Fälle doch klar erweisen, daß Rob. von Hornstein von Natur aus wohl nicht eigentlich der Mann war, ihm gegenüber stich- und standzuhalten. Famose Schnurren zu erzählen, den angenehmen Schwerenöter zu spielen, allerlei ulkige Scherze zu inszenieren, den „Mainzer Karneval" mit Enthusiasmus zu feiern — wo er des Umganges eines Weltweisen wie Schopenhauer derweil genießen konnte, und „blühende Lokalerfolge" (S. 299 — vgl. aber auch S. 329) davonzutragen, darin schien er seines Lebens Befriedigung mehr und mehr zu suchen und auch zu finden. Bald Tonkünstler, bald Baron, bald III. (und selbst IV.) Klasse reisender Volksfreund, bald wieder vornehmer Guts- und wohlhabender Hausbesitzer, verkehrte er hier mit Wagner-Schopenhauer, war dort mit Geibel-Heyse-Mosenthal oder Eduard von Hartmann mehr oder minder intim, um dann wieder mit Speidel, Hanslick, Schelle, Hirsch Duz-Brüderschaft zu trinken und diesen, statt einem Wagner, an den Tischen, „da die Spötter saßen", die Honneurs zu machen. Dazu „Ehrenmitglied" oder doch Genosse aller möglichen Gesellschaften, Konkneipant oder „Kneipkumpan" (wir geben ihm hier das Wort von „Sempers Barrikadenkumpan" in Anwendung auf Wagner nur wieder zurück!) von „Zwang-", „Hoffnungs-" oder „Namenlosen", vom „Krokodil" bis zur „Hölle" und womöglich der „Allotria" — scheint er, in kritischer Zeit zumal, da der ganze Lebensernst am Platze gewesen wäre, doch eigentlich weit lieber die „Allotria" stets getrieben zu haben, so sehr er auch am Schlusse seiner „Lebensreise" versichern zu dürfen glaubt, daß es ihm „mit der Erforschung des Menschenrätsels immer Ernst gewesen" sei. Ganz entschieden belustigend vollends wird die Sache, ihn, der noch nicht einmal einen Begriff vom Theaterbetriebe eines Balletts hat (S. 316), genau zur Zeit der großen Wagnerschen Reformen auch für die Pantomime im Musikdrama, mit dem naiven Anspruch auftreten zu sehen, nichts Geringeres als der „Reformator des Balletts" werden zu wollen usw. usw.

Kurz, mit recht gemischten Empfindungen, je anziehender es zunächst begonnen hatte und je reichhaltiger es sich gibt, entläßt uns zuletzt dieses durchaus lesenswerte Buch — so sehr wir ihm für so viel Munteres, Drolliges, Interessantes und Neues immerhin dankbar verbunden bleiben.

Aufgefallen ist uns, daß von Carl Loewe, Joseph Joachim, Hermann Goetz, Peter Cornelius und Hermann Levi, aber auch von Bernays, Bayersdorfer, Carrière, Wilbrandt nichts darin vorzufinden war. Die offenbar aufmerksame Redaktion des Herrn Herausgebers wird in einer weiteren Auflage noch einiges Typographische zu beseitigen, den Stil da und dort zu verbessern und mehrere Wiederholungen zu kürzen, im „Register" speziell manche Fehler zu tilgen und gewisse Unzulänglichkeiten auszugleichen haben. Arthur Seidl.

Kreowski, E. und Ed. Fuchs, Richard Wagner in der Karikatur mit 7 Beilagen und 223 Textillustrationen. Berlin 1908, B. Behrs Verlag.

223 Text-Illustrationen! Man denke! Und diese enthalten weiter nichts als die Karikaturen Wagners und seines Werkes, die etwa von den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts an bis auf die Gegenwart in den verschiedenen Witzblättern usw. erschienen sind. Ich denke zunächst an des Meisters Wort (an Theodor Uhlig, 2. Juli 1852): „Nichts ist entsetzlicher, als eine „Rubrik für Späße"; ein guter Spaß, der mit unterläuft, ist etwas Herrliches und wichtiger, als mancher Ernst! Aber ein (wöchentliches) Witzregister, dessen Überschrift im voraus dem Leser zuruft: „jetzt lache" schließt mir von vornherein die Lachmuskeln fest zusammen: und — so geht es jedem Menschen von einigem Geschmack!"

Aber das Buch soll ein „Kulturdokument" sein. Es soll, wie die Herausgeber meinen, durch ihr Buch, das den Niederschlag alles jemals auf Wagner ausgeschütteten Spottes enthält, gezeigt werden, „welch gewaltigen Kampf Richard Wagner zu bestehen hatte", „warum er diesen Kampf bestehen mußte", warum er mehr als jemals ein anderer Künstler ständig im Brennpunkte von Angriffen, von Streiten und Diskussionen stand", „welcher Art die gegen ihn angewandten Mittel waren" usw. — Bös haben es die Verfasser also durchaus nicht gemeint. Es fragt sich

nur, ob es durchaus nötig war, so viel Fleiß und Mühe daran zu verwenden, etwas durch eine Wiederholung meist sehr platter Wort- und Bilderspäße in vollster Breite zu beweisen, was längst bekannt war. Was sie beweisen wollen, lehrt Wagners Leben, lehren alle Schriften über ihn nur zu deutlich. Ich empfinde die Notwendigkeit eines erneuten Dokuments in Gestalt einer unendlichen Kette von seichten Witzen, aber erstaunlicher Humorlosigkeit nicht so stark. Jene „Zeit" hat sich selbst gerichtet, die „Wirkung" der Witze ist längst verflogen: heute mutet und das alles schal und öde an. Rein äußerlich wäre außerdem zu bemerken, daß die Erklärungen zu den Bildern nicht immer auf derselben bzw. auf der Nebenseite stehen, sondern an anderen Stellen: man ist also genötigt, fortwährend zu suchen und zu blättern, und ich muß gestehen, daß ich dessen bald müde wurde, zumal ich kaum etwas fand, was heute noch witzig und interessant wirkt. Der Text des Buches ist im allgemeinen betont wagnerfreundlich und offenbar mit Fleiß verfaßt; der in Wagners Werk und Wesen tiefer Eingeweihte stößt allerdings auf mancherlei irrtümliche Anschauungen. Für ganz unnütz halte ich die Hinzufügung einiger sehr geschmackloser Karikaturen, die sich gegen das heutige Bayreuth richten.

Erich Kloss.

Werke und Briefwechsel.

Wagner, Richard, Entwürfe zu: Die Meistersinger von Nürnberg, Tristan und Isolde, Parsifal. Mit einer Einführung von Hans von Wolzogen. Leipzig 1907, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung.

Goethe hat einmal die wißbegierige literargeschichtliche Forschung abgewehrt mit den launigen Stachelversen:

„Laß doch, was du halb vollbracht,
Mich und andre kennen!"
Weil es uns nur irre macht,
Wollen wir's verbrennen.

Aber streng durchgeführt hat auch er selbst diesen Grundsatz nicht, sonst würden wir heute nicht den Gottfried und den Götz von Berlichingen, fünf Fassungen von Iphigenie, die Faustparalipomena besitzen. Daß Wagner den Einblick in seine Arbeits-

pläne nicht zu verwehren gedachte, hat er deutlich bekundet, indem er „Wieland der Schmied" und „Siegfrieds Tod" sowie die Abhandlung „Der Nibelungenmythos als Entwurf zu einem Drama" in seine „gesammelten Schriften und Dichtungen" aufnahm. Nach seinem Tode sind noch weitere Skizzen und Entwürfe bekannt geworden. Mit der Veröffentlichung der fünf vorliegenden Entwürfe aus dem Wahnfried-Archiv hat Wagners dramatischer Nachlaß derart an Umfang und Bedeutung gewonnen, daß eine zusammenfassende und eingehende Untersuchung zur Klarlegung der Arbeitsweise des dramatischen Dichters Wagner geboten erscheint. Ich behalte mir vor, diese bereits von mir begonnene Studie im nächsten Bande des Jahrbuchs zu veröffentlichen und will aus diesem Grunde diesmal nur in aller Kürze auf Wolzogens Veröffentlichung hinweisen. Seltsam muß es erscheinen, daß Wolzogen nicht mit einem Worte daran erinnert, daß der erste Entwurf der Meistersinger aus dem Jahre 1845 bereits 1902 im ersten Jahrgange der Zeitschrift „Die Musik" (Heft 20/21) abgedruckt steht. Seine dazu gegebene Erläuterung hat Richard Sternfeld in den ersten Band seiner gesammelten Aufsätze „Richard Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele" (1906) aufgenommen. Wenn man in Wahnfried auch aller literargeschichtlichen Forschung gram ist, so hatte Wolzogen als Herausgeber der drei Meistersinger-Entwürfe doch die literarische Pflicht zu vermerken, daß der wichtigste von ihnen schon früher einmal veröffentlicht worden ist. Dies war notwendig; dankenswert wäre es gewesen, wenn in diesem Zusammenhange auch ein Hinweis auf die ursprüngliche Fassung des Preisliedes, wie sie im 15. Bande der Bayreuther Blätter enthalten ist, gegeben worden wäre. Je unübersehbarer der Umfang der Wagnerliteratur wird, desto dringender erscheint es, wenigstens alles vom Meister selbst Stammende, das ja so arg zerstreut ist, auffindbar zu machen.

Wenn ich im Interesse gerade derjenigen Wagnerfreunde, denen es gründlich und ernst um das volle Verständnis des Meisters zu tun ist, dies ausgesprochen habe, so bin ich natürlich dem neben Glasenapp verdienstvollsten aller Wagnerforscher, Hans von Wolzogen, deshalb nicht weniger dankbar für die silberne Schale, auf welcher er uns goldene Äpfel aus des Meisters Dichtergarten dargeboten hat.

Die Mitteilung der fünf Entwürfe zeigt uns, wenn wir die bereits seit längerer oder kürzerer Zeit bekannten Entwürfe zu Wieland der Schmied, Sarazenin, Bergwerk von Falun hinzunehmen, daß der Meister in bestimmten Phasen der Stoffentwickelung den Inhalt als Prosaerzählung zu geben liebte. Die

Abweichungen von der Fassung in Versen erscheinen bei Tristan, Parsifal und den beiden letzten Meistersingerskizzen nicht sehr groß, sind jedoch in den einzelnen Fällen nichtsdestoweniger sehr bedeutend. So sind, um nur ein Beispiel zu geben, 1865 in Klingsors Zaubergarten statt der Blumenmädchen noch „die schönsten Frauen der Welt und aller Zeiten" gewesen, unter ihnen, wie ich aus einer Mitteilung von Heinrich Porges weiß, auch Isolde, während auf einer dem mitgeteilten Tristanplane noch vorangehenden Entwickelungsstufe der durch die Welt irrende junge Parzival zu dem an Wunde und Liebe siechen Tristan gelangen, an ihm der Liebe Fluch kennen lernen sollte. Aber ich enthalte mich für diesmal eines weiteren Eingehens auf die fünf Entwürfe, die ja ohnehin jeder zur Hand nehmen wird, der in Wagner nicht bloß einen Opernkomponisten sieht, sondern den großen Dichter und Schöpfer des deutschen Musikdramas.

Max Koch.

Bayreuther Briefe von Richard Wagner (1871 bis 1883). Berlin und Leipzig 1907, Schuster & Loeffler.

Der 339 Seiten umfassende, hübsch ausgestattete Band enthält im wesentlichen die Briefe, die während der sogenannten Bayreuther Epoche (1871—1883) an alle diejenigen geschrieben sind, welche dem Meister als treue und tätige Mithelfer auf dem umfangreichen Gebiete der Geschäfte und der Verwaltung zur Seite standen: es waren dies der Bankier Friedrich Feustel, der Bayreuther Bürgermeister Theodor Muncker, der Mannheimer Musikalienhändler und Begründer des ersten Wagner-Vereins Emil Heckel und Carl Brandt, der ausgezeichnete Maschinenmeister. Dazu kommen noch einige Schreiben an die Dekorations- und Kostümmaler Joseph Hoffmann und Professor Emil Doepler, an den Arzt Dr. Landgraf, den Dekan Dittmar, den Konsistorialrat Kraussold und an Friedrich Schön.

Von diesen Briefen sind diejenigen an Feustel und Muncker bereits in den Bayreuther Blättern (Jahrgang 1903 VII/IX und 1900, VII—IX) abgedruckt worden, die Briefe an Heckel in dessen bekanntem Buch über die Bayreuther Festspiele (1899 bei S. Fischer, Berlin) erschienen. Neu eingefügt und zum ersten Male gedruckt sind die Briefe an Carl Brandt, den technischen Helfer. C. Fr. Glasenapp, der die Herausgabe in sorgfältigster

Weise ausgeführt hat, charakterisiert ihn als „den wirklich genialen Maschinisten, dessen fördernde Mitarbeit sich, weit über das besondere Gebiet der bloßen szenischen Maschinerie hinaus, mit ihren an sich so neuen und bis dahin unerhörten Aufgaben tatsächlich zugleich auf die gesamte Herstellung und innere Einrichtung des Gehäuses für das lebendige Kunstwerk der Zukunft erstreckte".

Das Gehäuse für das „Kunstwerk der Zukunft" galt es eben zu schaffen, das „heilig schützende Gefäß" für das unvergängliche Gut, das uns ein Genius gegeben. Und wie nun hier das Ewige mit dem Zeitlichen spricht „in den Zungen des Alltags und des Geschäfts", wie der unbeugsame Mut des Meisters nicht verzagt in allen Hemmnissen, welche die harte, teilnahmlose, ungläubige Außenwelt dem Werke bereitete, wie er die Verzagenden mit neuer Hoffnung belebt, alle Unstimmigkeiten mit der Heiterkeit seines Geistes hinwegräumt, wie wir Bayreuth so entstehen sehen trotz aller anfänglichen Unsicherheit, allem Geschäftselend, allem Ärger und Leid, — das zeigen uns diese Dokumente auf jeder Seite in der beredten Sprache dessen, der Schöpfer und Vollender dieses hehren Werkes war. In diesem Sinne muß man Glasenapp recht geben, wenn er in der Vorrede sagt, es sei unter den Sammlungen von Wagnerbriefen nicht leicht eine wichtigere, geschichtlich bedeutungsvollere denkbar als diese, in der wir sein persönliches Dasein, Ringen, Kämpfen und Leiden in so unmittelbarer Verbindung mit seinem reformatorischen Lebenswerke verknüpft antreffen.

Es ist das große und bleibende Verdienst von Männern wie Feustel und Muncker, daß sie als maßgebende und einflußreiche Bürger der Stadt Bayreuth den einzigartigen, hohen Wert der Meisterschöpfung früh und verständnisvoll erkannten und mit ihrer Geschäftskundigkeit und ihrer reichen Begabung auf dem Gebiete aller finanziellen, technischen und Verwaltungsfragen dem Meister sich hilfreich und nützlich erwiesen. Wie sehr erkannte Wagner den edlen Willen dieser Männer, wie bestrebt ist er, diesen Willen zu stärken, sie geschickt, tapfer und energisch zu machen in der Vollbringung der gemeinsamen Aufgabe. Als einfacher und echter „Mitmensch" gibt sich der Meister auch in diesen Briefen, der freundlich herabsteigt zu den Schlichten, aber Tüchtigen, der sie durch das Gewinnende seines Wesens, durch seine unerschütterliche Zuversicht, durch seine Überzeugungstreue zu sich emporzieht und sie so der Ehre würdigt, ihm freundschaftlich immer näher zu rücken. Auch nach dem Gelingen der ersten Festspiele, in der trüben Zeit des Defizits und der Hoffnungs-

losigkeit, blieben die Beziehungen trotz aller gefahrvollen, äußerlichen Störungen unerschüttert, und man kann das Verhältnis Wagners zu diesen „seinen Bayreuthern“ nicht besser charakterisieren, als er es selbst getan hat in dem innigen Briefe, den er aus Palermo am 17. Januar 1882 an Feustel richtete: „Überblicke ich im ganzen das Verhalten der Mitwelt zu mir seit den letzten zehn Jahren, so gestehe ich, daß die Wagschale meines Dankgefühls fast einzig und voll auf die Seite meiner damals mir gewonnenen Freunde fällt und hiermit der Name Bayreuth mir das Liebste nennt, was mir neben meiner Familie zuteil geworden ist.“

Erich Kloss.

Wagner, Richard, An Minna Wagner. 2 Bde. Berlin-Leipzig 1908, Schuster & Löffler.

Denn gleich wie an ein feurig Rad gefesselt,
Das rastlos eilend, ewig heftig treibt,
Bracht' ich ein angstvoll Leben mit ihm zu,
Und stets an eines Abgrunds jähem Rande
Sturzdrohend, schwindelnd riß er mich dahin.
Schiller, Wallenstein.

Als die neue, überraschende und erstaunliche Sammlung von Briefen des Meisters an seine erste Gemahlin erschien, schrieb ein Berliner Kritiker: „Wagner muß doch ein grundgütiger Mann gewesen sein.“ Wer von den alten Freunden unserer Sache mußte da nicht seine stille Befriedigung haben über den Umschwung der Meinungen innerhalb zweier Jahrzehnte? Als ich in der Besprechung der Nachlaß-Entwürfe 1885 im „Musikalischen Wochenblatt“ mir die „triviale Wahrheit“ auszusprechen erlaubte, daß ein so großer Mann auch ein guter Mensch sein müsse, wurde ich als Schwärmer belächelt; denn damals galt selbst bei sehr vielen Anhängern noch jene doppelte Buchführung, die bei den Zweiflern schon das weiteste Entgegenkommen bezeichnete: der Künstler Wagner muß vom Menschen durchaus getrennt werden.

Wir haben für diese Bekehrung denjenigen gütigen Gebern zu danken, die seit zwanzig Jahren mit den Briefen an Liszt die Reihe der großen Publikationen eröffneten und nicht müde wurden, die epistolaren Schätze des Wahnfriedarchives zu erschließen. Sie haben uns mit diesen Minna-Briefen denselben Dienst geleistet, wie das Haus Bismarck mit den Briefen des großen Staatsmannes an seine Gemahlin, und auch hier zeigt sich die Ähnlichkeit dieser beiden deutschen Helden: der Welt

gegenüber von dämonischem Willen, oft verletzend, weil selbst verletzt, sind sie zu denen, die ihrem Herzen nahestehen, besonders zu der Gattin von rührender Liebe. In ihrem Hause, im Schoße der Familie, im traulichen Heim finden sie etwas Unersetzliches, und wie der einfache deutsche Mann vom Lande, der sich zur Ehe entschließt, sagen auch sie: „Ich will meine Ordnung haben".

Aber wie anders nun Bismarcks und Wagners Ehe! Nicht als wenn die Heirat zweier leichtsinniger, junger Leute vom Künstlervölkchen an sich schon eine schlechte Ehe ergeben müßte: die wahre Liebe könnte auch eine solche Verbindung allmählich heiligen. Aber Minna Planer war nicht wie Johanna von Puttkamer. Die Gattin des preußischen Junkers kannte nichts als ihren Mann, seine Freunde und seine Ehre; er konnte von ihr sagen: „Wen ich gehaßt, den haßtest du; wen ich geminnt, den minntest du". Bei Minna war das nicht der Fall; wie oft muß ihr der Gemahl schreiben, daß sie sich in ihrem Umgang an solche mit Vorliebe anschlösse, die ihm unsympathisch seien, und solche nicht leiden könne, die er als edel und freundschaftlich erkannt hätte. Es war eben nicht die wahre Liebe, die, wenn „die Leidenschaft flieht", bleiben muß und aushalten, wie in den großen Stunden der Prüfung, so in den kleinen Nöten und Leiden des Alltags.

Daher scheint es mir auch nicht richtig, was so oft gesagt wird. Die Ehe Wagners sei unglücklich gewesen, weil Minna an ihn nicht heranreichte, seine Größe nicht verstand. Wer verstand ihn denn? Sollte Minna die Bedeutung des Tristan erkennen, die keiner erkannte? Sollte sie die Prosaschriften des Musikers billigen oder gar würdigen, die keiner billigte und würdigte? Aber — so wird man meinen — Minna hätte wenigstens an ihren Gatten g l a u b e n sollen; wenn alle an ihm verzweifelten und sich ärgerten, so durfte sie nicht an ihm irre werden. Gewiß — das hätte die wahre, große Liebe vermocht. Aber selbst auf diese hätte Wagner verzichtet; er war so unendlich genügsam geworden, daß er von seiner Ehefrau nur noch Ruhe und Frieden in häuslicher Behaglichkeit wollte. Daß auch dieses ihm nicht gewährt wurde, daß das unselige Temperament seiner Gattin gerade das nicht zuließ, das war das ärgste und peinigendste dieser furchtbaren Ehe. Furchtbar war sie; denn es war ein Schrecken ohne Ende. Wie müssen wir das Zartgefühl und die ehrenhafte, vornehme Gesinnung Wagners bewundern, da wir von ihm hören, daß er ein Ende mit Schrecken, die Scheidung, nicht herbeiführen wollte, um der Gattin keine Schmach anzutun!

Es hat eine Zeit gegeben, wo man Partei nahm für Richard und für Minna! Die einen glaubten, Minna verdammen zu müssen, weil sie sich nie zu der Höhe des Verständnisses erheben konnte, die anderen nahmen sie dann in Schutz, nicht ohne mißbilligende Seitenblicke auf Wagner, dem alles mögliche Schlechte, auf Dresdener und Züricher Stadtklatsch beruhende, nachgesagt wurde; (ich denke an gewisse Stellen in den Arbeiten von Dinger und Bélart). Der Einsichtige mußte immer über diese Parteiungen für und wider lächeln; hier gab es nur eine Antwort: „Alles ist nach seiner Art; an ihr wirst du nichts ändern". Daß Richard und Minna durch einen jugendlichen Irrtum aneinandergeschmiedet waren, das war ihr Verhängnis; wie sie das Schicksal trugen — darin zeigt sich ihre Art, und diese zwei Briefbände offenbaren uns die Art Minnas, die Art Richards in so deutlicher, sprechender Weise, daß wir die neue Publikation zu den wichtigsten Offenbarungen der Natur und des Charakters unseres großen Meisters rechnen müssen.

Minnas Art: kleinlich, schwunglos, engherzig, mißtrauisch, argwöhnisch, eifersüchtig, nachtragend — doch halt — tuen wir ihr nicht unrecht? Hat man nicht gesagt: wir haben ja nur die Briefe des Mannes; um gerecht zu sein, müßten wir die der Frau haben! Ist das richtig? O nein! Denn erstens können wir uns ja die Antworten Minnas leicht ergänzen: voller Vorwürfe, voller Anklagen, die sich darin gefallen, längst vergangene Dinge wieder hervorzusuchen, voller Mißverständnisse, da die Schreiberin eine wahre Virtuosität hat, hinter harmlosen Worten einen anderen Sinn zu suchen oder zwischen den Zeilen Falsches herauszulesen. Und zum Überfluß haben wir noch (Nr. 247, Mai 1862) die erschütternde Äußerung Wagners: „Wer Briefe von dir bei mir vorfinden wird, wird darin geschrieben lesen, daß meine Frau mich und mein Betragen gegen sie „herzlos", „roh" und „gemein" nennt. So wird es denn wohl auch in meine Biographie kommen, das kann ich nun nicht ändern!" Zweitens aber: sind denn die Briefe des Mannes so beschaffen, daß sie uns Anlaß geben, der Frau unrecht zu tun? Finden wir da etwa Vorwürfe, Anklagen, Beschuldigungen, deren Berechtigung zu prüfen wäre? Nichts von alledem; denn da offenbart sich Wagners Art.

Wagners Art: so edel, zart, liebevoll, so hochherzig, verstehend und vergebend, nachsichtig und geduldig, so wahrhaft gütig und menschlich schön! Mag die Frau ihn noch so quälen, nie antwortet er ihr heftig; denn er hat nichts für sie als Mitleid mit der Armen, an deren Leiden er sich so viel Schuld beimißt.

Er möchte sie förmlich mit Liebe umhüllen, ihr jede Erregung fernhalten, jeden Stein, an dem sie sich stoßen könnte, aus dem Wege räumen. Er behandelt sie wie ein Kind, dessen Launen und Unarten man nicht mit Strenge, sondern mit sanftem Zureden beschwichtigen möchte. Und wenn er von ihr getrennt ist, schreibt er sofort, schreibt alle zwei bis drei Tage, nicht kurz und pflichtmäßig, sondern lange und liebevolle Briefe; er, der wahrlich, nach unserer Meinung, Besseres zu tun hatte, läßt sich nicht verdrießen, mit Minna sich ausführlich und eingehend zu unterhalten; und doch kann er ihr nie etwas von seiner Kunst, von seinem Schaffen verständlich machen. Vielleicht gerade deshalb sind diese Briefe so wundervoll, weil sie uns das rein Menschliche, Schlichte und Herrliche Richard Wagners, des Märtyrers, so ohne jeden Pathos zu Gemüte führen: hier, wo der Künstler zu schweigen hat, spricht allein der Mensch. —

Am 3. Januar 1866 schrieb Wagner von Genf an seine Schwester Luise Brockhaus (Familienbriefe S. 259) — nicht ahnend, daß im selben Monat noch Minna sterben würde —, daß er in München seine Biographie diktiert habe und daß bis zum Jahre 1834 ihm seine Jugend im heiteren Lichte erschienen sei: „Von da ab wird mein Leben ernst und bitter — es kommt meine Heirat! Von ihr weiß kein Mensch, was ich durch sie gelitten habe!“ Schon in den „Mitteilungen an meine Freunde“ hatte er 1850 ganz kurz auf diese Heirat aus heftiger Verliebtheit (IV, 256) angespielt; merkwürdig, wie dann, neun Jahre später, Minna, von ihrer törichten Dresdener Umgebung gerade durch den Hinweis auf diese Stelle aufgehetzt, in grundlose Vorwürfe ausbricht. Nie hat Wagner geleugnet, daß sein Eigensinn, seine jugendliche Übereiltheit schuld an dieser leichtsinnigen Heirat gewesen: man lese in den Briefen an Mathilde Wesendonk (S. 48 und 49) jenen „Abscheu vor den jugendlichen Ehen“, die „in taumelnder Jugend“ geschlossen.

Vor allem aber lese man den Brief vom 18. Mai 1859 an Minna (II, 86 No. 172), den weitaus bedeutendsten der ganzen Sammlung. Nach 25 Jahren zieht Wagner den „Grundzug und das Fazit“ seines Verhältnisses zu Minna, er tut es widerwillig, bei allem Ernste mit höchster Liebe und Schonung: hier ist alles gesagt, und wohl niemand wird diesen Brief ohne tiefste Erschütterung lesen. Mit welchem Zartsinn ist hier die Tatsache berührt, daß Minna schon im ersten Jahre der Ehe ihren Gemahl verlassen und mit einem Anderen verraten hat: damals hatte Richard die Klage auf Ehescheidung eingeleitet (Altmann 24), und wir wünschten wohl, daß der gutmütige, leichtgerührte Mann sie

nicht wieder zurückgezogen hätte. Aber noch einmal: man lese immer wieder jenen Brief: Sprache, Einkleidung, Gesinnung — ein einzigartiges Dokument!

Es folgte die Pariser Zeit. Minna wurde eine gute, sorgende, mit dem Gatten darbende Hausfrau. Dann die Dresdener Kapellmeister-Stellung. Es scheint, als wenn alles nun in schönster Ordnung. Zwar, Äußerungen Wagners, wie sie Kietz berichtet: „Während andere ihre Gegner außer dem Hause haben, habe ich meinen ärgsten Widersacher am eigenen Tische sitzen", lassen auch damals manches bedenklich erscheinen, aber das bezieht sich doch wohl nur auf Minnas Mißbilligung seiner Differenzen mit Lüttichau. Dann aber die Revolution mit allen Schrecknissen, der Besuch Minnas in Magdala bei Jena und die Flucht. Die Sehnsucht Richards nach ihr[1]) und das mattherzige Zögern der Frau, zu ihm nach Zürich zu kommen, — wie gewinnt das alles neues Leben durch diese Briefe.[2])

Aber wir erkennen auch, wie gefährlich es ist, rein auf brieflichem Material eine Biographie aufzubauen. Nehmen wir einmal an, daß wir nur die ersten 35 Briefe der Sammlung an Minna hätten: wie täuschend würden dann diese Briefe wirken wie leicht würde es sein, daraufhin eine Darstellung von dem idealen Eheglück der beiden zu konstruieren. Aber dann folgt der 36. Brief vom 17. April 1850 (Paris), durch den Besuch Wagners bei der Familie Laussot in Bordeaux veranlaßt, ein wahrhaft furchtbarer Erguß, auch er ein solches „Fazit"; es ist, als wenn von Zeit zu Zeit die leichte Decke fortgezogen wird, um einen Blick in gähnende Abgründe zu öffnen. Aber sehr selten gibt es solche Briefe; denn die Geduld und das grenzenlose Verzeihen des gequälten Mannes muß schon aufs äußerste angespannt sein, wenn er wieder einmal von dem gewohnten Tone der Liebe und Güte abweicht.

Der Biograph wird niemals einseitig solche Briefe für tatsächliche Verhältnisse benutzen, er wird immer gerade für die spätere Zeit der Trennung die Briefe an Dr. Pusinelli hinzuziehen, und dann vor allem auch den Brief, den Wagner an Peter Cornelius aus Biebrich schrieb (4. März 1862), nachdem Minna ihn dort besucht hatte: ein neues „Fazit" von erschrecken-

[1]) An Liszt schreibt er (I 35) damals: „Sieh', ich hänge an keiner Heimat, aber ich hänge an dieser armen, guten, treuen Frau, der ich fast noch nichts wie Kummer bereitet habe, die ernst sorgend und ohne Exaltation ist und die doch an mich ungezogenen Teufel sich ewig gefesselt fühlt."

[2]) Leider fehlt eine Anzahl gerade vom Mai 1849, die Glasenapp (II a 331) als „wohlerhalten" bezeichnet.

dem Inhalt (Cornelius' Briefe II, 760). Da blicken wir in das kurze Zusammenleben der beiden Gatten in Biebrich. Wie mag sich das schon in Zürich gestaltet haben: die herzkranke Frau der sensible Mann mit seinen vulkanischen Eruptionen, dann wieder die Selbstanklage, daß er sich zu diesen hat hinreißen lassen, die Angst vor ferneren Aufregungen, und dabei immer aufs neue Versuche, ein Zusammenleben durchzuführen, das sich dann doch als unmöglich erweist. —

Doch genug, der Raum fehlt, um mehr zu sagen, wo doch in den Briefen alles gesagt ist. Und besonders über die Katastrophe 1858 auf dem „Grünen Hügel" ist schon genug, mehr als genug geschrieben worden.

Die Lektüre dieser Briefe ist etwas Schreckliches, gerade, weil der Ton meist so lustig und begütigend ist. Diese unaufhörlichen Nahrungssorgen, diese Kette von Krankheiten des Körpers, die offenbar nur eine Folge der furchtbaren geistigen Erregungen sind, dieser Kampf gegen das Gemeine und Kleine, dieser Zwang zur Heiterkeit, dieses Bitten und Flehen um Ruhe und wieder Ruhe. dieses Schmachten nach ungestörter Muße zum Arbeiten — keine Lichtblicke — bis auf die liebevollen, zahllosen Erwähnungen der Haustiere, der Hunde und des Papageien — kein Aufatmen, kein Morgenrot nach schlafloser Nacht — da haben wir Ixion und Tantalus, das ist Prometheus, dem der Raubvogel die Brust zernagt! Wie groß der Held, der diese Schicksale erträgt und sich seinen goldenen Humor dabei bewahrt, der Genius, der in dieser „See von Plagen" schönheitsstrahlende Werke schafft!

* * *

Noch ein Wort über die Edition der Minna-Briefe. Sie kann nicht gelobt werden. Als vor 20 Jahren die Briefe an Liszt, dann an Uhlig, Fischer, Heine erschienen, vermißte man schmerzlich jede Tätigkeit eines Herausgebers. Inzwischen zeigte Golther bei den Wesendonk-, Glasenapp bei den Familien-Briefen, wie man sparsam und unaufdringlich doch die notwendigen Hilfsmittel der Edition geben könne. Jetzt aber ist wieder die frühere Art beobachtet worden: keine Einleitung, keine Anmerkungen, keine Erläuterungen, kein Register. Man begreift wohl die Ansicht des ungenannten Herausgebers, daß solche Briefe allein durch sich selbst wirken sollen; aber sicher wird das Interesse durch gute Fingerzeige nicht gestört, sondern gefördert. Vor allem ist ein gutes Register in jedem Falle zu wünschen; wer hätte das bei den Liszt-Briefen nicht oft bei der Benutzung mit Bedauern ersehnt.

Aber auch sonst läßt die Ausgabe viel zu wünschen übrig. Schon das Äußere! Wenn die Wesendonk-Briefe nun 32 Auflagen erlebt haben, so hat dabei doch auch die wirklich schöne und würdige Ausstattung, die die Hofbuchhandlung von A. Duncker ihnen gewidmet hat, mitgesprochen. Demgegenüber haben Schuster & Loeffler (Berlin-Leipzig) sich nicht sehr angestrengt: Papier, Druck, Bilderschmuck vertragen gar keinen Vergleich mit jenen Briefen.

Auch im einzelnen vermißt man die notwendige ordnende Tätigkeit eines Herausgebers; es scheint, als wenn der Druck viel zu eilig, ohne sorgfältige Korrektur fertiggestellt worden ist. Wie seltsam nimmt es sich aus, daß der erste Brief der ganzen Sammlung beginnt mit: Dresden, Donnerstag früh. Ein Blick in die „Familienbriefe" hätte ergeben, daß Glasenapp, der denselben Brief druckt, beigefügt: 21. Juli 1842. Im Verlaufe dieses Briefes fehlt bei der Erwähnung des Todes des Herzogs von Orléans das Beiwort „liebenswürdig", das bei Glasenapp steht; auch sonst ergeben sich bei den acht gleichen Briefen in beiden Ausgaben Abweichungen.

Die Teilung der beiden Bände ist willkürlich: richtig hätte der Brief 142, der erste aus Genf, August 1858, den zweiten Band beginnen müssen. — Bedauerlich ist, daß mit dem September 1863 die Sammlung schließt; daß der Briefwechsel damit nicht aufhörte, zeigt z. B. der in der „Neuen Berliner Musikzeitung" 1891, S. 215, gedruckte Brief vom 9. November 1863 (Altmann, 1710), der passend hätte eingefügt werden können. — Daß Brief Nr. 38 (undatiert) falsch eingefügt, ist leicht zu sehen: er muß offenbar auf Nr. 46 folgen, denn er ist das letzte Schreiben aus Albisbrunn nach Mitte November 1851.

Von Fehlern nenne ich: S. 1 der statt die Devrient. S. 5 Bechmann statt Bochmann; seit statt seid. S. 12 Struße statt Struwe. S. 25 mit statt „und" Herz. S. 30 Ordnung. S. 31 Cornet statt Cornel. S. 31 statt halblaut „hellelaut" — ein Wort, das Wagner noch 37 Jahre später in einem Briefe an Niemann (Altmann 3080) braucht. S. 49 Exner statt Erner. S. 57 Antin statt Autin. — Bd. II, S. 4 Winterberger statt Kirchberger. S. 68 fehlt das Wort Aufführung. S. 73 „kerlichen" gibt keinen Sinn. S. 125 Petersburg. S. 163 Hewitz statt Howitz. S. 191 nicht statt wohl (Z. 16 von unten), das keinen Sinn gibt. S. 217 hingibst. S. 6 Zschinsky. S. 179 Lanckoronski.

Die Abkürzungen von Eigennamen, durch Diskretion geboten, werden für jeden Herausgeber immer eine wahre crux sein. Nicht nur Takt ist nötig, sondern auch Konsequenz. Diese aber

ist hier sehr zu vermissen. Warum Alwine Frommann bald mit vollem Namen, bald als A. vorkommt — warum die Schwester Minnas, Natalie, bald als N., bald, wenn sie Nette genannt wird, mit vollem Namen erscheint, warum heute noch an harmlosen Stellen Lüttichau, Reißiger, Könneritz nicht ausgedruckt werden, das begreift man schwer. Alles in allem — die Ausgabe steht nicht auf der Höhe einer so bedeutenden Publikation. Möchten die folgenden Auflagen Abhilfe schaffen.

R. Sternfeld.

Kunst und Kultur.

Golther, Wolfg., Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit. Leipzig 1907, S. Hirzel.

Der bedauerliche Streit über die künstlerische Bedeutung von Wagners „Tristan", der vor wenigen Jahren zwischen zwei hervorragenden Vertretern der germanistischen Wissenschaft, R. Weltrich und W. Golther, ausgefochten ward, ist in den engern Kreisen der Wagnerforschung noch in zu frischer Erinnerung, als daß wir seinen peinlichen, nur aus der ganz verschiedenen Kunstauffassung beider Männer erklärlichen Verlauf hier in Erinnerung rufen müßten; wir würden auch gelegentlich W. Golthers neuer Publikation, einer stark erweiterten und auch mannigfach vertieften Bearbeitung seiner ältern Schrift über die Tristansage (1888) kein Wort darüber verlieren, wenn nicht in einer grollenden Bemerkung (S. 442) die alte Erregung noch nachzitterte. Immerhin hat Golther sein Buch im übrigen in einem wohltuend unpersönlichen, wissenschaftlichen Ton gehalten, und die Geschichte der Tristansage und -dichtung zeigt den bewanderten Mythologen, den weitblickenden, auch über die Niederungen der Dichtung nicht hinweghuschenden, vergleichenden Literarhistoriker im besten Lichte. Abweichende Anschauungen über die Entwickelung der Sage vorzutragen und zu begründen, ist hier nicht der Ort, wo uns doch mehr interessiert, was Golther über Wagners „Tristan" zu sagen hat.

Die ausführliche Analyse des Gottfriedschen Epos kommt diesem Abschnitt reichlich zugute und führt zu der scharfen Formu-

lierung: dort Wille zum Leben, hier zum Tode. Golther gräbt aber die unmittelbaren Quellen auf und zeigt, wie Wagner durch die Kurzsche Übersetzung gefesselt, durch den Hinweis des Nachdichters auf die schon früher bemerkten Beziehungen zwischen Siegfried und Tristan im einzelnen angeregt wird, um sich dann freilich weit von der Vorlage zu entfernen. Aber ich kann nicht glauben, daß Wagner nur oder vorzugsweise durch Simrocks Übersetzung sich später von Gottfrieds Dichtung abgestoßen fühlte; die bittre Ungerechtigkeit, mit der er gleichzeitig gegen Wolfram zu Felde zieht, zeigt deutlich, daß es sich um den Gehalt der Originalien handelt, dem der neue Dichter innerlich fremd gegenübersteht. Übrigens fehlt das Fackelmotiv des 2. Aufzuges, das nach Golther einer Notiz in Simrocks Schlußwort (1855) entstammt, noch in dem Tristanentwurf von 1857, der soeben von H. v. Wolzogen veröffentlicht wurde und Golthers Schrift leider nicht mehr in genügendem Maße zugute kam.

Der Verfasser bespricht noch, ohne Übertreibungen, doch ein bißchen allgemein die Beziehungen des Dramas zu Novalis' Nachtdichtung und zu Immermann, bricht aber dann die Entstehungsgeschichte ab, um nach einer eingehenderen Gehalts- und Formanalyse erst wieder auf die innere Genesis der Dichtung zurückzukommen, die er ebenso, wie ihre Nachgeschichte (Meistersinger, Parsifal), mit reichlichen Belegen aus den Briefen an Mathilde Wesendonk erhellt, ohne die persönliche Note der Isoldegestalt zu überschätzen; diese ruhige Besonnenheit berührt um so wohltuender, als Golthers warme Bewunderung für den Dichter und sein Werk ihn sonst gelegentlich zu einer stark absolutistischen Auffassung und einem superlativischen Ton verführt, der den Schlußabschnitt des Buches zu stark von den übrigen Teilen abstechen läßt. In den Betrachtungen über die metrische und sprachliche Form des Dramas, die sehr feine Bemerkungen Nietzsches mit treffenden Beobachtungen Golthers vereinigen, hätten wir ganz gut etwas mehr philologisches Material vertragen, damit dem Leser selbst ein Urteil über die wichtigsten Punkte ermöglicht würde.

Mit Recht weist Golther eine allzu entschiedene Heranziehung der Schopenhauerschen Philosophie zur Erklärung des „Tristan" in ihre Schranken. Einzelheiten stimmen überein, und zwar nicht ganz zufällig, die gesamte „Lebensstimmung" aber, wie wir nun mit Volkelt sagen würden, ist doch eine andere. Übrigens brauchte ja Wagner den Gedanken der Resignation bekanntlich nicht erst von Schopenhauer zu „entlehnen", wie das gelegentlich dargestellt wird, und ich möchte mir erlauben, auf meine an dieser Stelle (Band II, S. 312ff.) gegebenen Auszüge aus Feuerbach

zu erinnern, dessen Schriften ich auch für die Interpretation des „Tristan" fruchtbar zu machen hoffe.

Golther aber danken wir zum Schluß für seine umsichtige, feinfühlige, warmherzige Abhandlung, an der kein künftiger Erklärer des „Tristan" wird vorübergehen dürfen.

Robert Petsch.

Gors, L., Kühle Betrachtungen über Kunst, Literatur und die Menschen. Leipzig und Wien 1908, F. Deuticke.

Diese kühlen Betrachtungen eines reifen, ernsten Menschen über ästhetische und literarische, religiöse und ethische Fragen sollen zur Sammlung und Klärung anregen, unehrliche Schwärmerei aber unterbinden; Gors' Gedanken sind nicht immer originell (er nennt seine Gewährsmänner), sie dringen auch nicht alle in die Tiefe, aber auch in ihrer Einseitigkeit regen sie an; daß Goethes Prosa jeder bestimmten Formulierung, jeder Pointe ausweicht, ist richtig; muß sie darum wirklich „langweilig" sein? Und wenn man von „Wilhelm Meister" spricht, so soll man des „Werther" nicht vergessen. Wagners wird öfter mit Liebe gedacht. Im Schlußabschnitt erscheint er unter zwölf großen Deutschen als Zeuge dafür, daß tüchtige Leistungen auf einem Gebiete die heut fast zur Phrase gewordene „Allgemeinbildung" ausschließen. Dabei übersieht Gors völlig Richard Wagners eindringende, philosophische, auch philologische Studien und vor allem sein tiefes, religiöses Interesse. Der eine Punkt zeigt, mit welcher Kritik und Vorsicht Gors' Äußerungen aufgenommen werden wollen, um den Nutzen zu stiften, den sie wirklich bringen können.

Robert Petsch.

Schmiedel, Otto. Richard Wagners religiöse Weltanschauung. „Religionsgeschichtliche Volksbücher", herausgegeben von Fr. Michael Schiele-Tübingen: V. Reihe, Heft 5. Tübingen 1907, J. C. B. Mohr (P. Siebeck).

Man war seit Dr. W. Vollerts belangloser Stilübung auf diesem Gebiete (vgl. W. Jb. 1907, S. 524 f.) gegen derartige Broschüren und Veröffentlichungen mit gutem Grunde etwas mißtrauisch geworden, und die angenehme Enttäuschung bei Lektüre kommt dieser neueren, sehr ernsten und merkwürdig guten Schrift nun

doppelt zugute. Auch das muß für Abhandlung und Verfasser bereits einnehmen, daß die wesentlichsten der von mir im vorigen Jahre an dieser Stelle (485 f.) angeführten Spezialquellen zur Sache — und sogar noch einiges andere dazu — gewissenhaft zu Rate gezogen wurden. Um so mehr darf es befremden und mag man es zum mindesten in diesem Zusammenhange bedauern, den sonst so wohlbelesenen Autor immer noch, in einigen Hauptpunkten gerade, leider ununterrichtet zu finden. Was auf der einen Seite als besonderer Vorzug und als helle Tugend dieser freizügig-feinsinnigen Arbeit sich darstellt: die unmittelbare Frische der Anschauung und eigenartig-selbständige Durchdringung des Stoffes von seiten eines Autors, der auf fremden, ganz anders gerichteten Wegen mit zwingender Macht sich auf Wagner hingeleitet sah und demnach noch so ganz und gar nicht im ausgefahrenen Geleise der üblichen Wagner-Schriftstellerei einherfährt, — es bildet auf der andern Seite doch auch wieder seine natürliche Grenze und macht sich gelegentlich als Manko, Fehler etwa dieser Tugenden, dann geltend. So gehört z. B., was S. 22 (Anmerkung 8) unserer so lesenswerten Broschüre, gleichsam wie ein besonderer Fund, begrüßt und als „bis jetzt noch wenig bekannt" hervorgehoben wird, im eigentlichen „Wagnerlager" ja doch längst zu den Binsenwahrheiten, und warnend nach allen Seiten hin muß es hier einmal gesagt sein, daß heute, nach der Begründung vorliegenden „Jahrbuches", Unkenntnis der einschlägigen Wagnerliteratur selbst die Neulinge auf diesem Gebiete nie und nimmermehr entschuldigt, daß vollends derjenige, welcher an den 30 Jahrgängen der „Bayreuther Blätter" mit ihrem gehaltvoll-reichen Kulturaufbau, dem wichtigeren Literaturnachweis und den vielen dokumentarischen Publikationen von Briefen usw. heute noch immer achtlos vorübergeht, zu den „Ungebildeten" deutscher Nation nachgerade sich selber zählt. Unnachsichtlich strenge müssen wir bestellten Rezensenten und Referenten just in diesem heiklen Punkte verfahren. Und so dürfte ich auch, selbst wenn ich wollte, rein sachlich hier die Tatsache nicht unterdrücken, daß ich selbst schon 1893 — also lange Zeit vor Louis und Lichtenberger (oder andern) — damals insbesondere für die Leser der Radeschen „Christlichen Welt", als erster die Entwicklung von R. Wagners religiösen Anschauungen und seine persönliche Stellung zum Christentum zum Gegenstand eindringender Untersuchung gemacht habe: eine Darstellung, die dann als geschlossener Essay in meine „Wagneriana" Bd. I., S. 351—424 (Berlin, 1901) wörtlich übergegangen ist. (Auch der Aufsatz von Dr. Rob. Petsch in der „Münchn. Allg. Ztg." 1903, Beilage No. 226/7: „W.s Stellung

zum Christentume", gehört mit hierher, und neuerdings wieder, in der neuen Zeitschrift „Xenien" — 1908, Heft 2—4, hat Prof. Dr. Heinrich Weinel sehr interessant über „R. Wagner und das Christentum", allerdings bereits nach Ausgabe der Schmiedelschen Studie, noch gehandelt.) Ebenso müßte festgestellt werden, daß sich der entsprechende Hinweis auf die unverkennbaren Beziehungen zwischen Wagners „Tristan" und Novalis' „Hymnen der Nacht" aus der Romantik, und zwar vom Jahre 1890 schon, abermals in meinen „Wagneriana" I., S. 176 ff. vorfindet. Nicht minder ein Dr. Raoul Richter und selbst Hans von Wolzogen oder C. Witting und ähnliche dürften von solchen Schriftstellern etwas mehr, als es leider zumeist geschieht, zu Rate gezogen werden . . .

Verfasser ist also, während die meisten Richard Wagner erst noch durch die Musik zugeführt werden, durch das Studium des Buddhismus an den Meister von Bayreuth herangetreten und als Eisenacher dann durch die Schätze des dortigen „Wagner-Museums" literarisch besonders gefördert bzw. in seinen einschlägigen Studien weiterhin noch vertieft worden. Schon das Leben Wagners als „Drama", mit seinen großen heftigen Konflikten, dämonisch scharfen Kontrasten und zum Teil auch menschlich begreiflichen inneren Widersprüchen, ist im ganzen wohl richtig von ihm dargestellt; desgleichen sind die vier Hauptphasen seiner religiösen Entwicklung plastisch glücklich herausgehoben und überaus anschaulich klar hier durchgeführt. Über Einzelheiten in dieser großen Gesamtgruppierung (und z. B. die Anordnung in teils kleinem, teils größerm Schriftsatze) kann man gewiß einmal verschiedener Meinung mit dem Herrn Autor sein. Auch ist hier von einem Einflusse Schellings auf den jungen Wagner der ersten Periode (indirekt etwa durch den Oheim Adolf Wagner und den Leipziger Universitätslehrer Christian Hermann Weiße) natürlich noch nicht die Rede — wir werden aber künftig wohl mehr davon zu sprechen und vor allem mit Fleiß zu betrachten haben, ob nicht gerade ein solcher die bisher bestehende, so tiefe Kluft zwischen Feuerbach und Schopenhauer zu überbrücken vermag, insofern er vielleicht zugleich die organische, geistige Verbindung zwischen Jung-Hegelianismus und Pessimismus nun herund die eigentliche, einheitlich-philosophische Lebenslinie Wagners zuletzt überhaupt darstellen würde. Geradezu glänzend ferner, in diesem knappen Rahmen, ist das Sonderkapitel geraten über die Weltanschauung im „Nibelungen-Ring" und die vierfache Fassung seines Schlusses, als Symptom der Wandlungen in des Dichterkomponisten religiös-philosophischer Auffassung (vgl. meine „Wagneriana" I, 274—276): ein entscheidender Hauptpunkt, bei dem sich

allerdings Kern, Tendenz und damit Wert wie Güte unserer Monographie auch ganz und gar enthüllen mußte; es erfreut aufrichtig, sie darin, selbst vor kritischem Urteile, durchaus Stich und Stand halten zu sehen! Namentlich aber das entwicklungsgeschichtliche Prinzip und Moment, Motiv wie Methode, all dieser Ausführungen mag anerkennend hervorgehoben sein und bleibt nun auch — im Gegensatze z. B. zu Chamberlains Bestreben und krampfhaftem Bedürfnis, die innere Übereinstimmung aller Wagnerschen Schriften, jeden Zeitunterschied ihrer Entstehung einfach ignorierend oder nivellierend, aufzuweisen — ihr ganz apartes, man darf sagen: wissenschaftliches Verdienst, mag es dabei auch Irrtümer, leichte Entgleisungen (S. 15—27, 22, 24, 31 f., 60) oder Unzulänglichkeiten (wie der Mangel eines wörtlichen Zitates der für die optimistische Grundrichtung im späteren Pessimismus des Meisters so tief aufschlußreichen Formel der Regenerationslehre vom „Verfall der historisch gewordenen Menschheit", oder das Fehlen nähern Hinweises auf Wagners spezielle Deutung vom vegetarischen Sinne des Abendmahls) gelegentlich noch absetzen. So komme denn auch ich in meiner Beurteilung des Vorliegenden genau zu dem Schluß der „Bayreuther Blätter", indem ich den Endsatz in deren jüngster Anzeige des Büchleins aus vollem Herzen hier mit unterschreibe: „Alles in allem eine Schrift, der man viele Leser in religiösen Kreisen wünschen muß; sie werden durch ihre Vorzüge sicherlich mehr gefördert werden, als ihre gelegentlichen Mängel sie irreführen könnten."

Arthur Seidl.

Wolzogen, Hans von, Aus Richard Wagners Geisteswelt. Neue Wagneriana und Verwandtes. Berlin und Leipzig 1908, Schuster & Löffler.

Über das neueste von Hans von Wolzogen herausgegebene Sammelbuch können wir insofern kürzer berichten, als wir dabei gleichzeitig auf unsern Aufsatz über diesen Wagnerapostel im vorliegenden Wagner-Jahrbuch hinweisen können, da alles dort Gesagte auch für das neue Werk gilt. Wenn Autoren von der Tiefe und Bedeutung Hans von Wolzogens Aufsätze gesammelt herausgeben, die im Laufe vieler Jahre hier und dort zerstreut erschienen waren, so handeln sie recht; denn sie erretten diese Aufsätze dadurch vor dem Untergange und wahren

Wertvolles in leicht zugänglicher Form. Gewiß wird gerade gegenwärtig manches von manchen Autoren in Sammlungen veröffentlicht, wobei weder für den Autor, noch für das, was er sagt und schreibt, viel Interesse vorhanden ist; die hier erschienenen Aufsätze aber werden nicht nur den Musik- und Kunstfreund, sondern alle gebildeten Menschen mannigfach belehren und im besten Sinne ergötzen. Wir indessen wollen uns hier mit der Aufzählung der Titel begnügen, weil diese allein schon das Buch warm empfehlen. Der erste Teil fürt den Haupttitel „Wagneriana“ und enthält folgende Aufsätze: In memoriam (zur 25. Wiederkehr des Todestages Richard Wagners); Schiller und Wagner; Bayreuther Kunst und deutsche Kultur; Der Künstler als Erzieher; Von der ethischen Bedeutung der Kunst Richard Wagners; Konservative Kunst; Nibelungenstudien (drei kleine Abhandlungen); Die Fünften-Frage. Der zweite Teil ist überschrieben „Verwandtes“ und handelt über folgendes: Vom rechten Maß; Zur Konfusion in der Musik; Musik — die tönende Weltidee; Wagner-Schule?; Das Märchen vom Bärenhäuter in dramatischer Neugestaltung; Bühnenspiele; Aus Wagners Freundeskreise (drei Aufsätze); endlich der Nur-Faust.

Kurt Mey.

Erläuterungen.

Lehmann, Lilli. Studie zu „Tristan und Isolde“. Berlin 1907, Selbstverlag.

Lange habe ich mich besonnen, ob ich diese Studie — nicht: weiteren Kreisen zur Lektüre, denn das verdient sie auf jeden Fall, — wohl aber Bühnendarstellern zur Darnachachtung mit gutem Gewissen hier empfehlen dürfe. Wir erinnern uns noch, mit welcher Disharmonie Lilli Lehmanns Mitwirkung an den Bayreuther Festspielen 1896 als „Brünhilde“ ausklang; auch ihre 1905 erschienene „Studie zu Fidelio“ hinterließ doch eigentlich recht gemischte Empfindungen, und überdies hat ja der Fall des Salzburger Mozartfestes 1906 beim „Don Juan“ noch bewiesen, daß ihre selbstherrlich-alleinige Regieführung noch keineswegs den vollen Erfolg verbürgt. Schließlich aber ist für Künstlernaturen doch immer von hohem Interesse, was ein Künstler und zumal Meister seines Faches praktisch-kenntnisreich zu sagen

hat, und, ist der Leser nur auch ein wahrer, eigenartiger und selbständig-echter Künstler, so wird er Spreu leicht von Weizen zu sondern wissen, sich an der ästhetischen Anregung gerne genügen lassen, den dramaturgischen Winken selbstkritisch dankbar sich erweisen und sich alles Fremde wieder in schöpferisch-organisches Leben, eigenes Gut und geistiges Besitztum nach seiner Weise umzuwandeln vermögen.[1]) So wird er mich wohl auch sofort verstehen, wenn ich knapp zusammenfassend sage: die vorliegende Studie verhält sich zum Bayreuther Darstellungstil — immerhin dem Ernste nach nahe verwandt und reich an mancherlei bedeutsamen Berührungspunkten mit ihm — so etwa, wie das dem Ganzen vorgeheftete Bild der Verfasserin als „Isolde" (in etwas herb-posierter Haltung) zu weiland dem „Isolden"-Ideal z. B. einer Rosa Sucher voll des blühendsten Lebens. Ein edler Kunstverstand herrscht, mein' ich, bei Lilli Lehmann etwas zu sehr vor einem leidenschaftlichen Künstlertemperament, und, wie dies einerseits für Regie wie Darsteller reiche Gelegenheit gibt, von ihrer überlegen-reifen Darstellung gar vieles zu lernen, so muß anderseits auch davor gewarnt werden, in diesen Darlegungen nun schon den maßgebenden, letztgültigen Kanon für die „Tristan"-Inszenierung bzw. Verkörperung der Hauptpartien überhaupt zu erblicken. Immerhin hatte sie das Glück, anläßlich der Einstudierung des Werkes zu Berlin sowie der „Nibelungen"-Aufführungen zu Bayreuth 1875/76, des Meisters eigenste Intentionen persönlich genauer kennen zu lernen, um nun aus dem tiefen Schatze ihrer Erinnerungen schöpfen zu können; indessen bleiben diese Erinnerungen von einem starken Subjektivismus (nicht „Individualität"!) allenthalben getrübt und durchkreuzt, und das darf von einer pflichtgemäßen Berichterstattung nun einmal nicht übersehen noch verschwiegen werden.

„Weit davon entfernt, eine Charakteristik des Werkes schreiben zu wollen, die bereits von vielen Berufenen in allen Sprachen geschrieben ward, bezwecke ich mit meiner kleinen Studie nichts anderes, als die Aufmerksamkeit künftiger Darsteller der Hauptrollen auf mancherlei Züge zu lenken, die, wie ich aus langjähriger Erfahrung weiß, meist unbeachtet bleiben. Auch wünsche ich die Regie auf vorhandene Fehler aufmerksam zu machen, die, so oft begangen, leicht vermieden werden können." — Dies ihr Motto. Nicht nur die beiden Hauptfiguren werden dem-

[1]) Früher, als zu erwarten war, hat sich diese meine Annahme schon bestätigt; ich darf heute auf Ejnar Forchhammers gehaltreiche, so verdienstliche Ausführungen zu Frau Lehmanns Studie (in der „Musik" vom laufenden Jahrgang) als Beispiel hinweisen.

gemäß in liebevoll eingehender Behandlung mit vielen feinsinnigen Bemerkungen plastisch und klar heraus- und dargestellt, auch auf die Nebenpersonen und kleineren Seitenfiguren fällt bei dieser Darstellung dankenswerterweise gar manch' neues und helles Licht. Besonders dem so wichtigen Kapitel „Brangäne" kommt dies nun sehr zu statten, und nicht mit Unrecht meint Verfasserin: „Jede Brangäne wird sagen, ‚so mache ich's auch'. Aber ich kann versichern, daß sie es nicht so macht. Nicht so deutlich, nicht mit dem nötigen Gesichtsausdruck, nicht mit der notwendigen Einteilung und nicht so klar und faßlich fürs Publikum!" Noch mehr sogar: Wer die Bayreuther Inszenierung kennt oder auch den „Tristan"-Einstudierungen unter Leitung des Herzogs am Dessauer Hoftheater ständig beiwohnen darf, der weiß auch, daß es einer ganzen Reihe der von ihr noch angeführten Hilfsmittel und empfohlenen Kniffe (*alias* Abbeugungen oder Umgehungen der bestimmten szenischen Vorschriften) noch gar nicht einmal bedarf, um durch anhaltend-aufmerksames Studium auch so vollste Klarheit und ausdrucksvolles Spiel in ruhiger Schöne, streng gemessen und genau nach dem Meisterwillen, zu erzielen[2]). — Aber auch das, was in Kürze hier zur Charakterologie „Melots" vielfach treffend gesagt ist, berührt sich bereits mit den tief schürfenden Ausführungen Hans Pfitzners über „Melot, den Verruchten" (in den „Südd. Monatsheften" 1906), oder kommt diesen doch schon sehr nahe. Und endlich führt der kurze, aber gehaltreiche Absatz zur Charakteristik des „jungen Hirten" schier unmittelbar auf einen anschaulichen Vergleich hin zwischen dieser Wagnerschen Figur und etwa der Goetheschen „Lynkeus"-Gestalt, von dem es eigentlich nur zu bedauern bleibt, daß er hier nicht gleich mit ausgeführt wurde. Vermißt hingegen habe ich — außer nähern Anweisungen über „Rechts" und „Links" (vom Darsteller oder vom Zuschauer aus gesehen), das Auslöschen der Fackel und das darauffolgende Schleierspiel Isoldens, sowie die große Mantelgebärde Tristans (im II. Aufzug), dann auch über das Veratmen Tristans (genau auf den abgerissenen Akkord im Orchester, III. Akt) u. a. — eine genauere Feststellung darüber:

[2]) Wenn Verfasserin in der Anmerkung auf S. 28 da wörtlich schreibt: „Tränen tiefster Ergriffenheit erschütterten bei diesem stummen Spiele (des kurzen Wiedersehens der beiden Liebenden im III. Akte) Albert Niemann und die Zuschauer" – so können wir dem nur den lichtvollen Ausspruch des gen. fürstlichen Regisseurs entgegenhalten: „Nicht oben auf der Bühne, drunten im Parkett soll geweint werden!" D. h. mit anderen Worten: Die Wirkung tiefster Ergriffenheit tritt unten nur dann ein, wenn oben gerade klarste Präzision des Ausdruckes ohne Affekt-Übermaß und Nachdrucksmätzchen herrscht. Je mehr aber auf der Szene gewimmert und gewinselt wird, desto weniger wird im Zuschauerraum ernstlich geweint werden!

wer denn eigentlich „der Steuermann“ ist, der Kurwenal beim Verrammeln des Tores Hilfe leistet? Auch von „König Marke“ schweigt mir zu sehr des Sängers (*rectius:* der Sängerin) Höflichkeit, und ihn einfach nur den „alten müden Mann“ zu nennen, geht wohl nicht gut an! Ebenso durfte es selbst eine Lilli Lehmann sich nicht leisten, viermal vom „Duett“ (der beiden Liebenden im II. Akte) zu reden bzw. zu schreiben; zudem ist hier ein Wort wie das von der „in gewissem (?) Sinne ‚keuschen‘ Leidenschaft“ (S. 19) in Verbindung mit dem „zu erneutem Genuß“ (S. 20) zum mindesten doch mißverständlich. — So sind denn freilich „Fehler“ oder Schiefheiten auch in dieser Schrift leider keineswegs ausgeschlossen, wozu noch eine Anzahl greulicher, recht störender Druckfehler (S. 8, 26, 29, 35 f.) kommen, die „leicht vermieden werden konnten“, (um mit der Verfasserin eigenen Worten über Regiesünden hier zu reden). Selbst das Deutsch der Broschüre erscheint nicht durchaus als einwandfrei, wenn wir z. B. zu lesen bekommen: (S. 4) „Der über alles je dagewesene Umfang der Rollen“, (S. 8) „hat Bezug auf Gewesenes oder noch zu Geschehendes“, (S. 13) „Brangäne zieht die Schiffsvorhänge auseinander und bleibt rechts, ihn mit beiden Händen haltend, stehen“, (S. 17) „das glückerregte Antlitz von einem langen, weichen Schleier umrahmt, das von der am Tor steckenden Fackel erleuchtet wird“, (S. 24) „der Zweck seines, d. h. Melots Auftritt(es)“, (S. 31) „von den beiden Helden bis zum Hirt(en)“; wogegen wir von den vielen fehlenden Kommata als einer alten Unterlassungssünde weiblicher Stilistik nicht erst viel Aufhebens machen wollen.

Arthur Seidl.

Kirsten, Dr. Rudolf. Streifzüge durch die musikalische Deklamation in R. Wagners „Parsifal“. Beilage zu dem Jahresberichte des Kgl. Realgymnasiums zu Annaberg; Ostern 1907.

Mit wahrem Frohlocken begrüßt man eine solche Arbeit sorgfältiger und emsiger Einzelforschung, ihr recht zahlreiche, ebenbürtige Nachfolger von ganzem Herzen alsbald wünschend, je weniger berufene Vorgänger und brauchbare Vorarbeiten sie bisher erst hatte, und doppelt muß die Freude sein noch besonders darüber, daß dergl. heutzutage als Gymnasialprogramm doch möglich ist! Endlich einmal wird also auch auf diesem Gebiete in

streng wissenschaftlicher Untersuchung und systematischer Methode der längst gereifte Spezialbeweis gleichsam angetreten: wie sehr ein R. Wagner sich nicht nur organisch in den allgemein geistigen Zusammenhang der literarischen Entwicklung Deutschlands eingliedert, sondern auch als Dichter formell auf den Schultern seiner großen Vorgänger im deutschen Geistesleben steht und ruht. Selbst die „Stimmen der Vergangenheit" (vgl. „B. Bl."!) finden hier dankens- und begrüßungswerterweise endlich einmal auch von rein philologischer Seite die gebührende, wissenschaftliche Würdigung und ihre längst verdiente sinnvoll-fruchtbare Nutzanwendung im einzelnen. „Die Fäden, die von dem Schaffen unserer großen Dichter hinüberführen zu den Werken des Bayreuther Meisters, bestehen nicht bloß in der Einbildung der ‚Wagnerianer'. Sie sind jedem erkennbar, der sich nicht hartnäckig vor der Erkenntnis verschließt, daß die lautliche Kunstform des Ausdrucks bei den Dichtern und bei Wagner prinzipiell dieselbe ist: eine weit über das Alltägliche hinaus gesteigerte, geniale Sprache; dort gesteigert mit den Mitteln der Poesie allein, hier mit den untrennbar vereinigten, auf poetische (dramatische? D. Ref.) Wirkung gerichteten Mitteln der Poesie und Musik." (S. 62.) Aber freilich, „das Kunstwerk ist eben keine Mustersammlung von Reinkulturen der einzelnen Formen." (S. 51, Anm. 1.) In diesen Sätzen liegen Prinzip wie Tendenz der Studie wohl begründet, erscheint Umfang, doch auch Grenze dieser mit guter Absicht erst nur einmal auf ein einzelnes Meisterwerk eingeschränkten Untersuchung klar angedeutet und ihr Rahmen ein für allemal genau abgesteckt. Je weiter man vorschreitet in deren aufmerksamer Lektüre, um so reichhaltiger stellen sich die Ernten reifer Früchte ein und werden die eigentlichen Trümpfe oft recht heikler und gar komplizierter Fragen von unserem Autor auf gesunder Basis ausgespielt. Eine ungemein fleißige, ebenso umsichtige wie anregende und dabei grundgelehrte Abhandlung ist uns so beschert worden, die weit mehr in der Fülle des Details, mit ihren vielfältigen Seitenbetrachtungen und Einbeziehungen bietet, als ihr Titel zunächst wohl erwarten läßt; eine Monographie zumal, die sehr wohl geeignet erscheint, eine gediegene und entscheidende, wirklich wissenschaftliche Grundlage wiederum für Deklamationsprinzipien im musikalischen Drama überhaupt zu liefern, so wenig — begreiflicherweise — hier schon alle Fragen berührt und erschöpft, sämtliche Probleme gepackt, ergründet und überwunden werden konnten.

Eine „Grundlage" — nicht mehr und nicht minder, aber immerhin nur eine Grundlage! Mit wachsendem Erstaunen wird man

nämlich auch als Fachkundiger oder Sachverständiger, bei tieferem Eindringen in diese sorgsame Gruppierung und Durchdringung der betreffenden Materie, die unendlichen Schwierigkeiten und zahllosen Probleme erst näher gewahr, die in diesem Thema uns entgegentreten, sich enge miteinander verknoten und einander gar oft durchkreuzen. Schüttelt man auch wohl anfangs bedauernd oder selbst mißbilligend den Kopf, wenn Verfasser schon gleich im Eingang (§ 6) den beherzten Verzicht ausspricht: „Es wird dem Leser zunächst verwunderlich erscheinen, daß ich nicht nach dem Vorbilde so vieler Muster auf sprachlicher wie musikalischer Seite zu festeren Resultaten vordringe, etwa einer bestimmten Anzahl typischer, rhythmischer oder melodischer Schemata (des deklamatorischen Ausdrucks)", ... immer mehr lernt man doch bei genauem Studium die Berechtigung begreifen seines Nachsatzes hierzu: „Doch dürfte die ungeheure Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten, die sich schon in der verhältnismäßig noch geringen Anzahl von Beispielen aus einem Werke andeutet, bald darüber aufklären, warum ich es vorerst bei Streifzügen bewenden lasse." Nicht nur von der dichterischen Metrik (nach Vers und Rhythmus, Stab- und Endreim) zeigt sich die musikalische Phrase beherrscht, auch die melodische Ausdruckskurve will getroffen sein; großrhythmische Gliederungen, harmonische Akzente und dynamische Abwandlungen spielen da gelegentlich mit herein, deren Gesetze und innere Regeln nicht ohne weiteres stets glatt auf der Hand liegen. Bald hebt die Deklamation den Wortsinn, bald den Satzakzent stärker heraus; bald wendet sie sich mehr an den Verstand, und bald betont sie stärker das Gefühl. Dramatische Prinzipien, Forderungen der Situations- oder Personencharakteristik nach einheitlicher Grundstimmung, lebendiger Kontrastierung, psychischen Unterströmungen oder ideellen Ausdeutungen einer Rede greifen mit ein; leitmotivische Thematik spielt mannigfach vielsagend mit, tonmalerisches Wesen und wortsymbolische Untermalungen verlangen da und dort ihr gutes Recht, Ausdruckstypen (als beredte Künder einer Art von Affekten-Lehre) machen sich mitten drin geltend; dazu greifen Orchester-„Aufschmiegungen" Platz, es beeinflußt Ensemble-Rhythmik und modifiziert „ariose" Weiterung; leichte „Stilisierungen" melden sich, größere Instrumentalkomplexe tun eine ausgleichende, tragende oder ergänzende Wirkung; eine beabsichtigte „Monotonie" will anders als eine zurückgehaltene oder ausbrechende Leidenschaft gegeben, Betrachtung nicht wie Aktion gestaltet sein, und Tempo, Tongeschlecht wie Tonart (samt der Instrumentation, der harmonischen Färbung oder dem spezifischen Klangcharakter der ein-

zelnen Stimme) reden — abgesehen von den individuellen Nüancen und persönlichen Schattierungen einer oft als Offenbarung waltenden „künstlerischen" Reproduktion! — ihr gewichtig Wörtlein mit: so entsteht denn das große, unendlich vielgestaltige Zusammen-, Wechsel- und Widerspiel zwischen sich gegenseitig berührendem und wiederum ablösendem, in Verschlingungen vollends einander hebendem und steigerndem Sprachgesang und Instrumental-Melos, das man im modernen Musikdrama eben mit dem Gesamtnamen „Deklamation" schlechthin bezeichnet. Ganz erheblich aber über den Wert bloßer Beobachtungsreihen, Untersuchungs-Vorstadien und einfacher Streifzüge geht alsdann doch hinaus — und ich dächte, wir hätten das mit gebührendem Dank aufzunehmen, was uns in kursorischer Zusammenfassung an Resultaten auf Grund vorstehender Darlegungen vom Autor (S. 50 f.) bereits vorgeführt werden kann, und zumal die tatsächlichen Feststellungen über die Verwendung des Endreims im „Parsifal" bzw. seine musikalischen Formen lassen mir jene Ergebnisse noch als ganz besonders wertvoll erscheinen. „Wenn man dieses musikalische Element der Sprache (den Endreim) fast genau zusammenfallen sieht mit den Teilen, die wir als Musikstellen (im Gegensatze nämlich zu „Sprechstellen") bezeichnen konnten, so darf man wohl in der Verwendung des Endreimes mehr als zufälligen Schmuck, nämlich ein vom künstlerischen Gefühl sicher gehandhabtes Mittel (des Ausdrucks) erblicken." Es handelt sich um die gefühlssicher, planvoll mit aller Absicht vom Meister vorgesehene Einführung des Endreimes für die reichlich gehobenen Partien des Werkes, die schon der erste sachkundige Sprachkritiker der Dichtung, R. Bechstein, im Jahrgang 1877 der „N. Z. f. Musik" tief einsichtsvoll konstatiert hatte. — So wenig einseitig-voreingenommen für sein Thema Dr. Kirsten verfährt, so sehr er sich anderseits fernhält von jeder kleinlichen Schulmeisterei, mit der z. B. v. Freyhold voreilige „Tabulaturen" der Deklamation etwa konstruiert, um nach deren Gesetzen „Fehler" und „Verstöße" Wagner frischweg anzukreiden, so sehr danken wir es ihm nach allem Vorangegangenen nun doch, wenn er Seite 50 erklärt, daß es ihm nicht in den Sinn kommen konnte, alle Vorzüge oder Mängel in ein System von Regeln bringen zu wollen, sich vielmehr redlich bemüht, von dem, was nicht nach alter Regeln Lauf, erst einmal die möglicherweise neuen Regeln aufzusuchen, und da, wo ihm dies allenfalls noch nicht glückt, in vorsichtiger Zurückhaltung sich einstweilen mit der rein empirischen Feststellung ruhig bescheidet. Ein herzhaft Bravo! vollends dürften seine Schlußsätze in diesem Sinne von unsrer Seite finden:

„Es frägt sich, ob die Gefahren einer kalten Objektivität gerade in diesen Dingen nicht noch größer sind (als die Gefahr, ‚Schwächen in der einen oder der andern Weise zu beschönigen'). Wie im Größten, so dürfte auch in diesem Kleinsten Geltung behalten, was Lessing andeutet: ‚Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich erscheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen,' oder, um mit einem auch hier wiederum anklingenden Worte unseres Meisters zu schließen, das er dem Ideal eines Kritikers in den Mund legt: ‚Kein' Regel wollte da passen, und war doch kein Fehler drin'." In der Tat: Nicht vorzuschreiben, sondern nachzuschaffen („einzufühlen") bin ich hier! — so muß es, wie von jeder gesunden Ästhetik, auch von einer echten Poetik zuletzt immer heißen. Allzu rasch formulierte Grundsätze laufen stets Gefahr, gar leicht in zwangvolle Gesetze umzuschlagen!

Zeigt uns die letzterwähnte Anführung nun so recht den prächtigen, hoch anzuerkennenden und tief schürfenden Geist, aus dem das Ganze geschöpft und geboren, so werden wir gewiß dabei nicht blind sein dürfen gegenüber dem, was der Broschüre noch abgeht, und woran es ihr im einzelnen doch noch gebricht. Auf ein Hauptmanko hat Dr. Carl Grunsky in den „Bayr. Bl." (1908, Stück IV/VI) scharfsinnig bereits hingewiesen. Auch ein anderes darf mit Nichten übersehen noch unterschätzt werden: Wie es bei einem jeden Menschen, zumal dem von charaktervoller Eigenprägung, eine ganz individuelle, besondere Redeweise, den Personalakzent, sich äußernd in gewissen Gewohnheitswendungen und bevorzugten Tonfällen usw., gibt, so macht sich ein solches „Idiom" ganz natürlich doch auch bei einem Musikdramatiker wie Wagner, subjektiv — in der künstlerischen Einkleidung, hin und wieder sehr wohl geltend. Das mag gar manches dann auch unschwer erklären. Ferner: So bewußt und lobenswert Verfasser auf Forscher wie Merkel, Sievers, Minor, Saran, ernstgesinnt zurückgreift und die Resultate von Männern wie Köhler, Langhans, Kienzl, Freyhold, Rietsch, Riemann, die Studien von Hans v. Wolzogen, Mey-Poirée, sowie die Überlieferungen Gaillards und Nordmanns fruchtbar mit einbezieht bzw. sich wie uns zunutze macht (höchstens Fr. v. Hausegger, Fr. Nietzsches metrische Lehren, Karl Steinfried und Combarieu fehlen in diesem Zusammenhange noch), — es hätte vielleicht aus einer Kombination all dieser verschiedenartigen Arbeiten doch etwas mehr von allgemeineren Ergebnissen noch herauskommen können und dürfen. Des weiteren haben wir ein näheres Eingehen auf „großrhythmische Gliederung" immerhin schmerzlich vermißt, und ein ge-

naueres Befassen auch mit dem chorischen Teil würde sicherlich sehr interessant und aufschlußreich in mancherlei Hinsicht wohl gewesen sein. So manches ist da also, was „zu tun noch übrig bleibt", — aber was bedeutet das gegen die großen, unverkennbaren Vorzüge der Schrift, von deren innerem Reichtum an interessanten Tatsachen, geistvollen Ideen und feinen, fördersamen Nebenbemerkungen, bei aller befremdlich-schwerfälligen Paragraphanordnung, im Rahmen einer kurzen Besprechung dem Leser nicht auch nur annähernd ein Begriff gegeben werden kann. Möge daher die Abhandlung selbst recht viele nachdenksame Leser finden!

Arthur Seidl.

Namen- und Sachregister

A.

Abt, Franz 460.
„Adelaide" 84.
Adelaide 84, 86, 87.
Adler, Prof. Dr. Guido 437—444.
Adolar 259.
Adriano 57, 117—119, 124, 125, 127—131.
Afrika 461.
„Afrikanerin, die" 91.
Agathon 67.
Agnes 84.
„Agnes Bernauer" 435.
Aegypten 18.
Alberich 77, 78, 259, 260, 404.
Albert 84.
d'Albert, Eugen 385.
Albisbrunn 36, 475.
Albrecht 84.
Alkmene 270.
Allgemeiner Richard Wagner-Verein 406—413.
Altenburg 12.
Altmann, Prof. Dr. Wilh. 24, 415, 420, 443, 446, 472, 475.
Altranstädter Friedensschluß 10.
Amalie („Räuber") 97, 234.
Amelor 252.
Amerika 73, 203—204, 206.
Amfortas 281, 285, 286, 290, 307, 313, 315, 318, 320, 324, 328, 334, 346, 347, 349, 351, 353, 356, 357, 361, 362, 366, 368, 370.
Amor 252.
Amphytrio 270.
Ananda 145, 274.
Anders, M. 428.
Angelburg 252.
Angermann 454.
Anhalt 429—433.
„Anhalt. Staats-Anzeiger" 429.
Annaberg 370, 485.
Antigone 110.
Antwerpen 182, 239, 428.
Apitz, Anna Elisabeth 7.
Apitzsch, Georg 5.
Appunius, Heinrich 10.
Appunius, Johanna Dorothea 10.
Aristoteles 111.
„Arme Heinrich, der" 380.
Arnold von Brescia 101.
Arnstadt 9.
Artern 17.
Aeschylos (Aischylos) 66, 67, 376, 380.
Asien 248.
„Aesthetische Erziehung des Menschengeschlechts, über die" 96.
Astolf 84, 86, 87.
Athen 62.
Auber, François 99, 103, 461.
August III, König von Polen 13.
„Augustin" 385.
„Aus der Welt der Arbeit" 55.
„Aus deutscher Welt" 385.
„Aus Richard Wagners Geisteswelt" 385.
Autin 475.
„Autobiographische Skizze" 83, 105, 428.
Avenarius, Cäcilie 39, 42.
Avenarius, Justizrat Dr. Ludwig 4.
Avignon 101.

B.

„Bacchantinnen, die" 380.
Bach, Joh. Seb. 7, 9, 12, 14, 190, 214, 378.
Bachmann, Samuel 6.
Baden 461.
Bargiel, Woldemar 460.
Bäringer 84.
Baroncelli 116, 126, 127, 129.
Bartels, Prof. Adolf 432 bis 436.
Bärting 84, 87.
Basel 416, 418.
Batka, Dr. Richard 269.
Bauakademie, Kgl. (Berlin) 375.
Bauberger, A. 405.
Baudelaire, Charles 44.
Baumgartner, Wilhelm 44.
Bayer, Friedr. Christoph 14.
Bayern 44, 93, 115, 461.
Bayersdorfer, A. 464.
„Bayreuth" 382.
Bayreuth 24, 28, 48—52, 72, 90—93, 160, 187, 188, 202, 206, 209, 223—226, 266, 270, 373—375, 377—379, 381—383, 386, 390—392, 394, 396, 398, 400, 403, 404, 407—413, 420—423, 425, 426, 428, 431—434, 436, 437, 440, 442, 445, 446, 448, 449, 451—454, 460, 462, 465—469, 480—484, 486, 489.
„Bayreuther Blätter" 24, 28, 50, 93, 160, 206, 209, 266, 270, 378, 379, 382, 386, 408—410, 440, 442, 449, 462, 466, 467, 479, 481, 486, 489.
„Bayreuther Briefe" 24, 49, 50, 467.
„Bayreuther Taschenbuch" 445.
Beatrice 256.
Bechstein, Reinh. 488.
Beckmesser 405.
Beethoven, L. van 16, 18, 19, 63, 68—70, 72, 84, 119, 214, 241, 378, 416, 443, 455, 461.
Behrs Verlag, B. 446, 464.
Beilich, Hanss 8.
Bélart, Hans 471.
Belaye 247.
Belvedère (Weimar) 436.
Benda, Georg 438.
Bendemann, Eduard 56, 419.
Bender, P. 405, 406.
Benewitz, Ernst 7. 8.
Benndorf 12.
„Beowulf" 380.
„Bergwerke zu Falun, die" 466.
Beringer, Dr. Jos. Aug. 387.
Berlin 23, 24, 55, 60, 142, 178, 204, 216, 217, 375, 391, 393, 397, 398, 410, 420, 444 bis

446, 450, 456, 464, 467, 469, 475, 479, 481–483.
„Berliner Börsen-Courier" 420.
„Berliner Tageblatt" 444, 450.
Berlioz, Hector 44, 399, 440, 460, 461.
Berlioz, Henriette 461.
Bernays, Michael 446—456, 464.
Bernays-Uhde, Frau 452.
Betz, Franz 51.
Bibliothek, Kgl. (Dresden) 93.
Biebrich 179, 425, 473, 474.
Biedenfeld, Freiherr von 416, 441.
Biedermann, F. K. 255.
Bismarck, Johanna von, geb. Puttkamer 470.
Bismarck, Otto von 374, 413, 469, 470.
„Blätter für literarische Unterhaltung" 448.
„Blumen Rache, der" 460.
Bochmann 475.
Bodenstedt, Friedr. von 461.
Böhmen 115, 135.
Böhner, Louis 460.
Boller. Dr. Victor 407, 408, 411, 412.
Bologna 178, 186, 187, 427.
Bonfantini, G. A. 416.
Bordeaux 473.
Borkmann, Joh. Gabr. 73—80.
Bosetti, Hermine 404.
Bouillon, Herzogin von 261.
Brabant 239, 247.
Brabant, Herzog von 247.
Brabant, Herzogin von 239.
Brahms, Joh. 426, 439, 448, 460.
Brand 12.
Brand (Ibsen) 258.
Brandt, Fr. 395.
Brandt, Karl 49, 467.
Brangäne 405, 484, 485.
„Braut von Messina, die" 18, 256.
Breischold 84, 87.
Breitkopf & Härtel 3, 23, 24, 174
Brendel, Franz 460.
Brentano, Clemens 60.
Breslau 375.
Breuer, Hans 404.
„Briefe eines Toren" 90.
Briesemeister, Dr. Otto 404.
Brockhaus, Klara 33.
Brockhaus, Louise 48, 472.
Brodersen, Fr. 405, 406.
Brühl, Graf F. A. Friedr. 13 bis 15.
Brünhilde 398, 404, 458, 482.
Bülow, Hans von 32, 373, 392, 397, 399, 428, 440, 461.
Bulwer, E. G. 97, 100–102, 107, 108, 114,
Bünau, Rudolf von 12.
Burckhardt, Jacob 441.
Bürg 12.
Burgstaller. Al. 404.
Bürkner, Richard 4.
Burrel, Mrs. 83, 416
Busch, Wilhelm 462.
Byron, G. 461.

C.

Calderon 35, 45, 84.
Carrière, M. 464.
Casselmann, Dr. 411.
Cecco 116, 126, 127.
Chamberlain, Houston Stewart 24, 76, 377, 441, 456, 481.
Chamisso, Adelb. von 232.
Champfleury, Jules 44.
Chäronea 454.
Charpentier, Gustave 80.
Cherubini, M. L. 438, 461.
„Christliche Welt, die" 479.
Christus 164.
„Cid, der" 399.
Cleve, 247, 261.
Cleve, Herzog von 247.
Cleve, Herzogin von 247, 261.
Code Napoléon 19.
Colerus, Prediger 5.
Cöln 247.
Colonna 100, 109, 115, 117, 129.
Combarieu, Jules 489.
Conrad, Dr. Mich. Georg 50.
Constantie 232.
Corneille, P. 227.
Cornelius, Peter 399, 440, 464, 473, 474.
Curschmann, Karl Friedr. 460.
Cöthen 430, 431, 433.

D.

Dahlen 13.
Dahn, Prof. Dr. Felix 461.
Dalberg, Wolfgang Herib. Freih. von 435.
„Dancklied vor die Verkündigung des Friedens" 5.
Dante 197, 221.
David (Meistersinger) 405.
David, S. 404.
Deppe, Ludwig 399.
Descartes, René 227, 228,
Desplechins 56, 58, 60.
Dessau 429, 431—433, 437, 484.
Dessoff, Otto 460.
Deuticke, F. 478.
„Deutsche Kunst u. deutsche Politik" 96.
Deutscher Schiller-Bund 431, 434.
„Deutsche Rundschau" 54.
„Deutsche Sagen" 243, 247.
Deutschland 19, 113—116, 129, 167, 186, 204, 228, 232, 272, 393, 408, 431–437, 456, 486.
Dieterle 60.
Dingelstedt, Franz Freih. von 166, 167, 168, 193, 194.
Dinger, Prof. Dr. Hugo 88, 471.
Dionysos 62–64, 69.
Dittmar, Dekan 467.
Don Carlos 84, 98.
Don Juan 60, 201, 482.
Don Manuel 256.
Doepler, Prof. Emil 467.
Doré, G. 44.
Dorn, Heinrich 96, 443.
„Dramaturgie als Wissenschaft" 107, 112.
Dresden 8, 15, 17, 19, 28—30, 40, 42, 43, 52–57, 59, 83, 90, 91, 93, 97, 142, 155, 159, 170, 173, 177, 183, 204, 223, 241, 256, 373, 381, 414—416, 419, 420, 422, 423, 425—428, 457, 471—473, 475.
„Dresdener Anzeiger" 223.
Duncan, Isadora 69, 70.
Duncker Verlag, Alexander 24, 475.
Dunois, Graf 223.
Du Prel 461.

E.

Eberhardt, Joh., Diakon 9, 12.
Eberhardt, Joh. Christian 13.
Eckert. Karl 460.
Edda, die 258, 259.
Egmont 231, 257.
Eichel, Gottlob Friedr. 16.
„Einnahme Trojas, die" 399.
Eisenach 7, 416, 425, 445, 461, 480.
Eisleben 6, 9, 12—15, 17.
Elisabeth 58, 121, 233, 234, 243, 274.
Elisabeth-Gymnasium (Breslau) 375.
Ella 79.
Ellis, William Ashton 380, 381, 456—459.
Elsa 57, 58, 126, 139—149, 151, 161–164, 167—169, 172, 182, 206—208, 211, 213, 221, 226, 244, 247, 248, 255—274.
Elsaß-Lothringen 461.
Ems 51.
Engel, Prof. Eduard 35.
England 109, 203, 204, 458.
Erda 79, 404.
Erfurt 44.
„Erinnerungen an Auber" 99.
„Erinnerungen an Richard Wagner" (Neumann) 399.
„Erinnerungen an Richard Wagner" (Wolzogen) 210, 212, 214, 283, 382.
Erinnyen 231.
Erner 475.
Esser, Heinrich 184.
Ettmüller, E. M. L. 238.
Euripides 67, 380.
„Europa" 90.
Europa 65, 232.
„Euryanthe" 54, 258, 259, 438.
Evchen 405.

F.

Fafner 206.
Falckenhayn 9, 10.
Fallmerayer, Jak. Phil. 461.
„Familie Schroffenstein, die" 84, 256.

„Familienbriefe“ 24, 38, 42, 420, 472, 474, 475.
Faßbender, Zdenka 406.
„Faust“ 435, 436, 437, 455, 465, 482.
Faust 75, 111, 231, 233, 234, 273, 453.
Faust-Ouvertüre 458.
„Faust-Szenen“ 443.
Fay, Maud 406.
Fechner, Th. 461.
Federlein, G. 376.
„Feen, die“ 89, 90, 437.
Feinhals. Fritz 404, 405.
Feirefiz 245.
Feuerbach, Anselm 450.
Feuerbach, Ludwig 230, 252, 461, 477, 480.
Feustel, Friedrich 49, 467, 468 469.
„Fidelio“ 119, 482.
Fiedler, Conrad 448, 449, 461.
„Fiesco“ 44.
„Figaro“ 60.
Fipps 37.
Fischer, Franz 395, 405.
Fischer, Verlag, S. 23, 393, 467.
Fischer, Wilhelm 23, 29—31, 42, 46, 155, 474.
Flamming 84.
Flaubert, Gustave 385.
„Flauto solo“ 385.
„Fliegende Holländer, der“ 27, 57, 90, 92, 104, 105, 121, 134, 145, 146, 150, 151, 170, 171, 414, 416, 421, 438, 458.
Fliegende Holländer, der 121, 137, 218, 233, 235, 242.
„Föderalismus“ 384.
Forchhammer, Ejnar 483.
Franck, Dr. Hermann 142.
Frank, Ernst 460.
Frankfurt a. M. 176, 177, 274, 375, 425, 460.
„Frankfurter Zeitung“ 274.
„Fränkischer Kurier“ 192.
Frankreich 17, 18, 186, 187, 259, 461.
Frantz, Constantin 384.
Franz, Robert 460.
Franz II. von Oesterreich 19.
Fredy, Thomas 17.
Freia 76, 77.
Freiberg 3, 4, 5, 10.
Freiligrath, Ferd. 461.
„Freischütz, der“ 53, 54, 85.
Freischütz-Ouvertüre 53.
Frenzel, Karl 448.
Freyhold, von 488, 489.
Freytag, Gustav 35, 130.
Fricka 77, 404, 458.
Friedland, Herzogin von 234.
Friedrich (Lohengrin) 149, 168, 207, 259, 260, 262.
Friedrich von Anhalt 484,
Friedrich von Preußen, der Große 14, 15.
Friedrich August I. von Sachsen 7, 8, 10, 12, 13
Friedrich August II. von Sachsen 13—15.
Friedrich August III. von Sachsen 15, 16, 19.
Friedrich von Schwaben 252.
Friedrich Barbarossa 248.
Friedrich-Materna, Amalie 51.
Frisch 179.
Frommann, Alwine 475.
Fuchs, Ed. 464.
Fuchs, Prof. Anton 404, 405.
Fürstenberg, Fürst Egon von 8.

G.

Gade, Niels W. 460.
Gaillard, Charles 416, 489.
Gasperini 44.
Gawan 245.
„Geburt der Tragödie, die“ 64.
Geibel, Emanuel von 461, 463.
Geis, Jos. 405.
Geißler, Adam 12, 13.
Genast, Franz Ed. 168.
Genf 472, 475.
Genua 45.
Georg von Meiningen 115.
Gerhard, Paul 5.
„Gesammelte Schriften und Dichtungen“ 23, 47, 95, 104, 132, 237, 238, 240, 241, 244, 249, 253, 258, 262, 284, 378, 428, 439, 458, 466.
„Geschichte der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart“ 35.
„Geschichte und Gesetze der deutschen Rechtschreibung“ 386.
Geyer, Anna Elisabeth 14.
Geyer, Anna Magdalena geb. Eberhardt 9, 12.
Geyer, August 9.
Geyer, Benjamin I. 6, 9, 12.
Geyer, Benjamin II. 6, 9, 12, 13.
Geyer, Christian Gottlieb Benjamin 14, 16—18.
Geyer, Christine Wilhelmine Elisabeth, geb. Fredy 17.
Geyer, Gottlieb Benjamin 12—15, 17.
Geyer, Karl Eriedr. Wilh. 17.
Geyer, Ludwig 3, 4, 6, 9, 12 bis 15, 17—19, 39, 52.
Geyer, Maria 12.
Gillmann 405.
Gjellerup, Karl 381.
Glasenapp, C. Fr. 3, 24, 373, 374, 376, 416, 440, 441, 454, 457—459, 461, 462, 466, 467, 468, 473—475.
Gleichen-Rußwurm, Alexander von 430.
Gluck, Chr. Ritter von 16, 18, 119, 196, 200, 460.
Gmeiner, Ella 404.
Göhler, Dr. Georg 441.
Golther, Prof. Dr. Wolfg. 23, 36, 266, 269, 270, 459, 474, 476, 477, 478.
Görres, Joh. Jos. von 238, 243, 246, 251, 252.
Gors, L. 478.
Goethe, Wolfg. von 16, 17, 35, 45, 55, 85, 222, 231, 232, 234, 242, 252, 257, 398, 404, 431, 434, 436, 439, 442, 454, 455, 461, 465, 478, 484.
„Götterdämmerung“ 376, 399, 458.
Gottfried 261, 272.
Gottfried von Straßburg 454, 476, 477.
Göttling, K. W. 244, 245, 246, 248.
Gottschall, Rud. von 448.
Götz, Hermann 464.
„Götz von Berlichingen“ 16, 85, 465.
Götze, Franz 159.
Gounod, Charles 461.
Grabbe, Chr. D. 461.
Gral 142, 152, 153, 157, 158, 161, 175, 182, 239, 243—246, 248—256, 258, 264, 265, 267, 271, 272, 281, 285, 286, 288, 291, 303, 317, 320, 323, 324, 325, 333, 334, 340, 344—346, 352—356, 364, 368, 370, 384, 445.
Graelant 252.
Graupa (Groß-, Klein-, Neu-) 142, 422—424, 426—429.
Greif, Martin 461.
Greiner & Pfeiffer 24.
Gretchen 233.
Grétry, A. 438.
Grillparzer, F. 248, 272, 434, 461.
Grimm, Brüder 243, 246, 247, 256, 261, 381.
Grimm, Jul. Otto 460.
Grimma 6.
Groß, Adolf von 408.
Grosse, Jul. 461.
‚Großmeister deutscher Musik‘ 378.
Großzschepa 7—9.
Grote, G. 55.
„Grundlage und Aufgabe des Bayreuther Patronatvereins“ 381.
Grunsky, Dr. Karl 276, 439, 489.
Gulbranson, Ellen 404.
Gundchen 84, 86, 87.
Gura, Hermann 444.
Gurnemanz 86, 282, 288, 300, 304, 312, 317, 324, 334, 344, 345, 347, 356, 356, 357, 358, 362, 364, 365, 368—370.
Gutzkow, K. F. 255.

H.

Haakon 260.
Hafis 31, 33.
Hagenbusch 44.
Halle 255.
„Hallische Jahrbücher“ 255.
Halm, Friedr. 461.
Hamburg 156, 398.
Hamlet 85, 109.
Händel, G. F. 439.
Hanslick, Ed. 259, 441, 448, 461, 463.

Hans Sachs 35, 236, 405.
Härtensdorf 4.
Hartmann von der Aue 380.
Hartmann, Eduard von 461, 463.
Hase, Gottlob Friedr. 4.
Hase, Imanuel 4.
Hase, Karl Friedr. 4.
Hase, Samuel 4.
Hase, Dr. Karl von 4.
Hauptmann, Gerh, 80.
Hauptmann, Mor. 460.
Hausegger, Friedr. von 386, 489.
Haydn, Jos. 69, 443, 460.
Heaton, Mrs. 416.
Hebbel, Friedr. 80, 275, 434, 435, 461.
Heckel. Emil 23, 387—396, 456.
Heckel, Karl 32, 61, 467.
Hegel, G. W. von 110—112, 118, 275.
Heidelberg 238.
Heim, J. 461.
Heine, Ferd. 23, 29—31, 43, 57, 142, 164, 474.
Heine, Heinr. 461.
Heinrich, König 240, 260, 262, 273, 445.
„Heldenbuch, das" 245.
Helias 261.
Herakles 179.
„Hermann" (Schlegel) 16.
„Hermannsschlacht, die" 84,
Herrig, Hans 384.
Hertz, Wilh. 461.
Herwegh, Georg 461.
Herzeleide 286, 298, 299, 365, 366.
Hettner, Hermann 461.
Heuss, Dr. Alfred 438, 439, 442—444.
Heyse, Paul 449, 461, 463.
Hildebrand, E. 461.
Hiller, Ferd. 415, 416, 460.
Hirsch K. 463.
Hirschberg i. Schles. 4.
Hirzel, S. 476.
Hochberg, Graf 399.
Höfer, Louise 404.
Hoffart, Johannes 395.
Hoffmann, E. T. A. 382, 461.
Hoffmann, Joseph 467.
„HoffmannsErzählungen" 132.
„Hoffmann, E. T. A., und Richard Wagner" 382.
Höfler, Prof. Dr. Alois 406, 408, 411.
Hofmannsthal, Hugo von 434.
Hofoper, (Wien) 176, 204, 209, 213.
Hoftheater (Berlin) 204, 216, 217, 399.
Hoftheater (Dessau) 431, 437, 484.
Hoftheater (Dresden) 40, 56, 155, 177, 204.
Hoftheater (Mannheim) 389, 393, 396.
Hoftheater (München) 90, 193, 204, 226, 460.
Hoftheater (Schwerin) 375.
Hoftheater (Weimar) 430 bis 432, 435.
Hohburg 5, 6, 9.
Hölderlin, Friedr. 461.
Holstein, Hedwig von 460.
Hopfen, Hans von 461.
Hornstein, Ferdinand von 459.
Hornstein, Robert von 449, 459—463.
Howitz 475.
Hubertusburger Friedensschluss 15.
Hübner, Jul. 419.
„Hugenotten, die" 91.
Hülsen, Botho von 399.
Hume, David 228.
„Hunnenschlacht" 399.
Hutten, Ulrich von 111.
„Hymnen der Nacht" 480.

I.

Ibsen, Henrik 74, 78, 258, 262.
„Idealisierung des Theaters, die" 384.
Iglisch, Dorothea Elisabeth 14.
Iglisch, Johann Adam 13.
Iglisch, Johann Gottfried 13, 14.
Iglisch, Marie Rosina, geb. Nägler 13, 14.
„Illustrierte Zeitung" (Leipzig) 26.
Ilmenau 238.
Immermann, K. L. 477.
Indien 248.
„Iphigenie in Aulis" 16, 18, 200.
„Iphigenie auf Tauris" 233, 243, 465.
Irene 121, 124, 127, 130, 131.
Isar 403.
Isolde 398, 405, 477, 483, 484.
Istel, Dr. Edgar 52, 403.
Italien 45, 114, 115, 116, 186, 204, 461.
Itzig, Ephraim 15.
Ixion 474.

J.

Jacquot 37.
Jarl Skule 260.
Jean Paul 461.
Jena 4, 19, 473.
Jesus 222.
„Jesus von Nazareth" 107, 241.
Joachim, Jos. 448, 464.
Johann Georg II von Sachsen 5.
Johann Georg IV. von Sachsen 7.
„Judentum in der Musik, das" 451.
Julia 97.
„Junge Deutschland, das" 96, 232.
„Junge Europa, das" 232.
Junge, Maria Christina 6.
„Jungfrau von Orleans, die" 18, 103, 223, 233,
Jupiter 270.

K.

„Kabale und Liebe" 103, 122, 131.
Kahl, Heinrich 399.
Kaisermarsch 389, 400.
Kalbsrieth 376.
Kalliwoda, Wilhelm 460.
Kalypso 134.
Kant, Im. 229.
Karl XII. von Schweden 8, 10.
Karl August von Sachsen-Weimar 375.
Karlsruhe 179, 182, 389, 393.
Kästner, Christoph 7.
„Käthchen von Heilbronn" 232, 260, 263, 271, 435.
Kaulbach, W. von 461.
Keller, Gottfr. 461.
Kesselsdorf 14.
Kienzl, Dr. Wilh. 440, 489.
Kietz, E. B. 419, 420, 428.
Kietz, Prof. Dr. Gustav 423, 428, 473.
Kindermann, August 448.
Kirchberger, 475.
Kirchner, Th. 460.
Kirsten, Dr. Rudolf 370, 485, 488.
Klein, Jul. 404.
Kleist, H. von 84, 231, 232, 256, 260, 270, 271, 273, 461.
Klemm, Hofrat Dr. Gustav 416.
Klingsor 238, 281, 289, 306, 313, 320, 324, 345, 347, 350, 358, 359, 363, 364, 365, 367, 467.
Klopstock, Friedr. Gottl. 84.
Kloss, Erich 23, 24, 132, 465, 469.
Knigge. geb. Stehle, Baronin 448.
Knote, Heinr. 404, 405, 428.
Kobell, Franz von 461.
„Kobold, der" 384.
Koboth, J. 405.
Koch, Dr. E. 381.
Koch, Prof. Dr. Max 83, 241, 467.
Köhler, L. 489.
Kolmen 7, 8.
Königsberg i. Pr. 425.
Könneritz 476.
Koppel-Ellfeld, Franz 461.
Körner, Th. 17, 256.
Kosinski 100.
Kothner 405.
Krakau 8, 13.
„Kranz, der" 269.
Kraußold 467.
Kreon 110.
Kreowski, E. 464.
Kreuzschule (Dresden) 83.
Kriete, Henriette geb. Wüst 57.
Kroll 444.
„Kronprätendenten, die" 260.
Kücken, Friedr. Wilh. 460.
Kühn, Friedr. 13.
Kuhnitzsch 5.
Kühren 7—12.
Kundry 51, 280—282, 288 bis 291, 298, 300, 301, 304, 307,

313, 318, 320, 321, 324, 328, 336, 344, 349, 350, 352, 353, 361, 362, 363, 365, 367, 369.
Kunigunde 260.
„Kunst und die Revolution, die" 446.
„Kunstwerk der Zukunft, das" 96, 468.
Kunz, Karl Theodor 55, 56.
Kunze, Julie 256.
Kürschner, Jos. 443.
Kürschners Wagner-Jahrbuch 443.
Kurtz, H. 461.
Kurwenal 405, 485.
Kurz, H. 477.

L.

Lachner, V. 392—394, 460.
La Mara 23, 448.
Lamennais, Abbé 241, 242, 246, 259.
Lamprecht, Prof. Karl 430.
Lanckoronski 475.
Landgraf, Dr. 467.
Langer, Ferd. 389.
Langhans, Wilh. 461, 489.
Lassalle, Ferd. 44.
Laterankirche 108, 129.
Laube, Heinrich 90, 96, 232, 240, 428, 461.
Lauchstädt 18.
Lausche, Joh. Rudolf 9.
Laussot 473.
Lavagna, Graf von 97.
„Leben ein Traum, das" 84.
Leczynski, Stanislaus 10.
Lehmann, Lilli 482, 483, 485.
Lehrs, S. 238, 428.
Leibniz, G. W. von 227, 228, 230.
Leipzig 4, 12, 14—19, 23, 24, 31, 35, 55, 83, 156, 178, 378, 396, 418, 425, 426, 430, 446, 457, 465, 467, 469, 475, 476, 478, 480, 481.
„Leitfaden durch die Musik zum Parsifal" 381.
„Leitfaden durch Wagners Tristan und Isolde" 381.
Lenau, Nic. 461.
Lenbach, Franz von 450, 459, 461.
Leonore 97, 234.
Lessing, G. E. 434.
„Leubald" 83.
Leubald 84—88.
Leuthold, H. 461.
Levi, Hermann 399, 448—450, 464.
Lichtenberger, Prof. H. 479.
„Liebe Heiland, der" 384.
„Liebesverbot, das" 80, 99, 101, 105, 437.
Lienhard, Fritz 434.
Lindau, Paul 90.
Lindpaintner, P. J. von 460.
Lingg, Hermann 461.
Lipiner 441.
Liszt, Franz 23, 26—28, 30 bis 32, 35, 43, 45, 126, 149, 152, 155, 156, 159—161, 163—165, 167, 169, 170, 173, 174, 181, 193, 194, 196, 198, 199, 207, 210, 241, 273, 373, 376, 389, 399, 428, 429, 434, 439, 440, 445, 446, 448, 450, 458, 460, 469, 473, 474.
„Livre du Peuple" 241.
Loge 404.
„Lohengrin" 26, 31, 89, 90, 92, 106, 123, 126, 132, 133, 135, 139, 142, 145, 146, 150—152, 154—156, 160, 161, 163—166, 170—179, 181—188, 193, 195, 196, 199—201, 206, 207, 209, 211, 215, 216, 218, 219, 225—227, 235—238, 257, 259, 269, 273, 274, 305, 422—424, 426—429, 441, 444, 445, 454.
Lohengrin 57, 126, 137—145, 147, 148, 157—164, 167—169, 179, 180, 206, 207, 211, 213, 218, 220, 221, 237, 239, 240, 243—245, 247, 249, 251, 252, 254, 255, 257, 258, 261—273, 445.
London 45, 46, 155, 174, 175, 454, 456—458.
Lortzing, Albert 461.
Lothar 84.
Lotte 35.
Louis, Dr. R. 78, 479.
„Louise" 80.
Löwe, Carl 442—444, 464.
Lucifer 247, 251, 445.
Ludwig von Anhalt 430.
Ludwig II von Bayern 47, 394, 427, 448, 450.
Ludwig XVI. von Frankreich 17.
Lugano 46.
Lunéviller Friede 18.
Luppa 13.
Luther, Martin 3, 384.
Lüttichau von 155, 473, 476.
Lützow, Karl von 461.
„Luxustheater und Volksbühne" 384.
Luzern 46, 183, 417, 425.
Lynkeus 484.
Lysiart 258, 259.

M.

„Macbeth" 85.
Macchiavell, Bernardo dei 113.
Magdala 473.
Magdalene 405.
Magdeburg 89, 178, 418, 425.
Magwitz 13.
Mainz 463.
Makart, H. 461.
Mannheim 387, 389, 391—396, 467.
Mansfeld, Grafschaft 17.
Manskopf, Fr. 425.
Marcolini, Palais 142.
Marie Louise von Oesterreich 19.
Marienbad 425.
Marke 405, 485.
Marschner, Heinrich 55, 91, 461.
Matthisson, Friedr. von 84.
Mäusegefreß 12.
Max 233.
Medici, Cos. de' 113.
„Meermann, der" 385.
Meinck, Prof. Dr. Ernst 381.
Meiningen 115.
Meißen 13.
„Meistersinger, die" 135, 235, 236, 274, 275, 375, 379, 389, 394, 403, 405, 453, 462, 465, 466, 467, 477.
Melot 484.
Melusine 252.
Mendelssohn, Felix 444, 460.
Merkel, G. 489.
Methfessel, A. G. 460.
Mey, Kurt 373, 429, 482, 489.
Meyerbeer, G. 56, 91, 106, 428, 461.
Meyr, Melchior 461.
Meysenburg, M. von 456.
Michelet, K. L. 461.
Miller 131.
Mime 404.
Minor, Prof. Dr. Jak. 489.
„Mitteilung an meine Freunde, eine" 91, 92, 104, 216, 238, 239, 244, 472.
Mitterwurzer, Anton 428.
Mohr (P. Siebeck), C. B. 7, 478.
Moleschott, Jak. 461.
Moltke, Helmuth von 374.
Montag, Barbara Elisabeth 7.
Monteverdi, Claudio 438, 441.
Montsalvas 249, 251, 254.
Moor 97.
Morena, Bertha 404.
Mörike, Ed. 461.
Moscheles, Ignaz 460.
Mosenthal, S. H. von 461, 463.
Moskau 19.
Mottl, Felix 403, 405.
Moureal, Ritter 108.
Mozart, Wolfg. Amad. 16, 17, 69, 190, 201, 214, 241, 378, 443, 455, 461, 482.
Muchanoff, geb. Kalergis, Frau von 48, 460.
Müglenz (Müglentz) 12—15.
Müller, Alexander 44.
Müller, Barbara Elisabeth 9.
Müller, Johann 12.
Müller, Victor 461.
München 44, 49, 53, 90, 178, 193, 204, 226, 243, 389, 403, 405, 406, 408, 410, 411, 418, 434, 438, 446, 448—450, 459 bis 462, 472, 479.
„Münchener Allgem. Zeitung, Beilage" 243, 434, 438, 479.
„Münchener Neueste Nachrichten" 418.
Münchener Richard Wagner-Verein 408.
„Münchhausen" 385.
Muncker, F. 243, 261.
Muncker, Th. von 49, 411, 467, 468.
„Musik, die" 375, 438, 458, 466, 483.

„Musikalisch-dramatische Parallelen“ 386.
„Musikalisches Wochenblatt“ 375, 376, 416, 469.
„Musik als Ausdruck, die“ 386.
„Musik als Form und Ausdruck, von der“ 386.
„Musik als tönende Weltidee, die“ 386.

N.

Napoleon Bonaparte 18,19,460.
Nassau 461.
„National-Zeitung“ 414, 415.
Naumann, Georg 5.
Naumann, Joh. Gottl. 55.
Neapel 425.
‚Neue Berliner Musik-Zeitung‘ 475.
„Neue Leipziger Musik-Zeitung“ 90.
Neues Königl. Operntheater (Berlin) 444.
„Neue Zeitschrift für Musik“ 488.
Neumann, Angelo 210, 212, 213, 214, 399.
Nibelheim 78.
Nibelungen 244, 249.
Nibelungenlied 59, 245.
„Nibelungenmythos als Entwurf zu einem Drama, der“ 466.
„Nibelungenmythos in Sage und Literatur“ 376, 381.
„Nibelungen und Gibellinen“ 244.
Nicolai, Otto 461.
Niemann, Albert 51, 397, 475, 484.
Niemen 19.
Nietzsche, Friedr. 62, 64, 378, 418, 452, 477, 489.
Nikolaischule (Leipzig) 83.
Noë, H. A. 461.
Nohl, Ludwig 373.
Nordmann, Joh. 489.
„Nordstern“ 91.
Novalis 477, 480.
Nürnberg 192, 407, 408.
Nymwegen 261.

O.

Oberpoyritz 422, 429.
Odysseus 134.
„Offenes Schreiben an Herrn Ernst von Weber, Verfasser der Schrift: „Die Folterkammern der Wissenschaft!“ 47.
Ollivier 461.
„Oper und Drama“ 110.
Orest 231, 233.
Orgenij, Aglaja von 461.
Orient 33, 249.
Orléans, Herzog von 475.
„Orpheus“ 119.
Orsini 109, 110, 115, 117.
Ortrud 126, 148, 149, 168, 183, 200, 207—209, 211, 258—266, 268.
Oesterlein, Nicolaus 425, 446.
Oesterreich 54, 399, 408, 461.

P.

Palermo 425, 469.
Paoli, Betty 461.
„Parerga und Paralipomena“ 33.
Paris 16, 37, 42—45, 53—56, 90, 91, 99, 146, 156, 185, 187, 237, 238, 240—242, 406, 419, 420, 425, 428, 438, 441, 443, 450, 473.
Paroles d'un Croyant 241, 246.
„Parsifal“ 35, 51, 74, 89, 90, 96, 103, 251, 274, 276, 280, 282, 285, 286, 288, 289, 294, 297, 299, 302, 305, 311, 314, 316, 320, 322, 323, 327, 328, 332, 333, 336, 337, 343, 344, 355, 370, 378, 381, 407, 409, 422, 425, 444, 445, 447, 451, 453, 454, 455, 465, 467, 477, 485, 488.
Parsifal 145, 271, 280, 281, 291, 295, 298—301, 305, 306, 312, 317, 318, 320, 323, 324, 327, 338, 349—354, 356—359, 361, 363—370, 467.
Partenopolis 252.
Parzifal (Parzival, Eschenbach) 238, 249, 445.
Parzival 245, 251, 254.
Pätz, Dorothea Erdmuthe, geb. Iglisch 15, 16.
Pätz, Eva Elisabeth, geb. Kühn 13, 14.
Pätz, Joh. Gottfried 13—15.
Pätz, Joh. Gottlob 14—16, 18.
Pätz, Joh. Heinr. 13.
Pätz, Johanna Rosina 16.
Paul (Kegan), Trench, Trübner & Co., Ltd. 456.
Penzig 425.
Peps 36.
Peretti 180.
Perfall, Karl von 461.
Peter, Zar 10.
St. Petersburg 97, 475.
Petsch, Prof. Dr. Robert 94, 109, 111, 113, 117, 118, 121, 227, 258, 478, 479.
Pfalz 389.
Pfau, Ludwig 461.
Pfitzner, Hans 484.
Philipp, König 257, 260.
„Pilgerfahrt zu Beethoven, eine“ 416.
Pillnitz 422.
Piloty, Karl von 461.
Pirna 15.
Pixis, Th. 461.
Planer, Natalie 476.
Plank, Fr. 395.
Plüddemann, Martin 442.
Plutarch 454.
„Poetische Lautsymbolik“ 386.
Pogner 405.
Pohl, Richard 373, 378, 460.
Poirée, Gabriel 489.
Polen 7, 8, 13, 15.
Porges, Heinrich 206, 209, 440, 467.
Porpora, Nicola 55.
Porsberg (Borsberg) 422.
Posa 98.
Possart, Ernst von 90.
Potsdam 375.
Pourtalés, Gräfin 462.
Prag 52.
Praeger, Ferd. 23, 458.
Preciosa-Ouvertüre 53.
Preuse-Matzenauer, Margar. 404, 405.
Preußen 19, 54.
Prinz-Regenten-Theater 403.
„Prinzip der neuhochdeutschen Ortographie, das“ 386.
„Prometheus“ 66.
Prometheus 66, 474.
Proudhon, P. J. 241, 259.
„Prophet, der“ 91.
Psyche 252.
Pultawa 11.
Pusinelli, Dr. Anton 28, 473.
Puts, Generalleutnant von 17.

Q.

„Qu'est-ce que la Propriété“ 241.

R.

Raabe, Wilhelm 385.
„Raabenweisheit“ 385.
Racine, Jean Bapt. de 227.
Rade, Prof. Dr. P. M. 479.
Radecke, Robert 399, 460.
Raff, J. J. 460.
Raimondo 101.
Raimund, Ferd. 252.
Rannstädter Tor (Leipzig) 16.
„Räuber, die“ 17, 100, 103, 435.
Rebentrost, Johann David 11
Reclam, Ph. jr. 376, 382.
Reder, von 461.
Redwitz, O. von 461.
Reformations-Symphonie (Mendelssohn) 444,
Reiß, Albert 405.
Reißiger, K. G. 460, 476.
„Religion des Mitleidens“ 384.
Rembrandt 88.
Reuß, Prof. Eduard 93, 188.
Reuß-Belce, Luise 420, 422.
Reuter, Fritz 425.
Rhein 449.
Rheingau 461.
„Rheingold, das“ 89, 318, 376, 382, 399, 425, 448, 458.
„Rheingold Sang und Klang“ 382.
Richter, Dr. Hans 399, 460.
Richter, Hanna 429.
Richter, Dr. Raoul 480.
Riedel, Carl 460.
Riedel, F. 381.
Riehl, W. H. 461.
Riemann, Prof. Dr. Hugo 489.
„Rienzi“ 42, 55—57, 71, 88 bis 94, 96, 97, 99, 103—107, 109,

110, 112, 115, 121, 123, 124, 130, 132, 142, 240, 248, 258, 414, 415, 416.
Rienzi 96, 98, 100, 101, 103, 108, 112—114, 116—119, 121, 123—131, 258, 265,
Rienzi (Bulwer) 100, 101.
Rietsch, Heinr. 489.
Rietschel, Ernst 56, 419.
Rietz, Jul. 460.
Riga 97, 425.
„Ring des Nibelungen, der" 31, 74, 90, 91, 95, 96, 119, 145, 192, 212, 273, 333, 377, 381, 390, 394—396, 399, 403, 404, 415, 457, 458, 480, 482, 483.
Rischowsky, Otto 406.
„Ritter Pazman" 400.
Ritter, Alexander 42, 460.
Ritter, Hermann 460.
„Robert der Teufel" 443.
Robespierre, M. J. 96.
Rochlitz, Gräfin Sybilla 7.
Röckel, August 23, 26, 29, 31 bis 33, 43, 48, 57, 96, 146, 147, 237, 373.
Röcknitz 11.
Röder, Anna Magdalena 9.
Roderich 84, 86.
Rohde, Erwin 418.
Rom 51, 102, 108, 113, 114 bis 116, 118—120, 123, 125, 128, 129, 131, 233, 406.
„Romeo und Julia" 109.
Rosegger, Peter 431.
Rössig, Christoph 13.
Rossini, G. 461.
Rousseau, J. J. 229, 242, 259.
Rubens, P. P. 88.
Rubinstein, Josef 276, 344, 460.
Rudolph, Gottfried 11.
Rudolstadt 244.

S.

Sachsen 6—8, 10, 12—15, 19, 54, 461.
Saint Foix 385.
Salomon 175.
Salzburg 482.
„Sammler, der" 448.
San Marte (Albert Schulz) 249.
Sappho 272.
Saran, Prof. Dr. Franz 489.
„Sarazenin, die" 466.
Savonarola, Girolamo 101, 111, 113.
Sawitri 145, 274.
Scala, Cangrando della 113.
Schack, Graf Ad. Friedr. 461.
Schalk, Franz 405.
Scheibe, Anna Elisabeth 11.
Schelde 134.
Schelle, K. E. 461, 463.
Schelling, Friedr. Wilh. von 480.
Schelper, Otto 428.
Schemann, Prof. Dr. Ludwig 428, 438.
Schenk 84.
Schenk, Joh. 461.
Schiele, Fr. Michael 478.
Schiller, Friedr. von 17, 18, 23, 35, 44, 45, 55, 63, 71, 84, 95—98, 103, 110, 122, 123, 227, 229, 231—234, 257, 260, 430, 431, 434, 436, 454, 461, 469, 482.
Schindelmeißer, Louis 179, 181, 182.
Schindler, Anton 461.
Schinkel, Karl Friedr. 375.
Schlegel, Aug. Wilh. von 16, 61.
Schleinitz, Gräfin 448, 460.
Schleißing, Jakob 6.
Schletterer, H. M. 448.
„Schloß der Herzen, das" 385.
Schlosser 448.
Schmidt, Friedrich 13, 14.
Schmidt, Dr. Leopold 444.
Schmiedel, Otto 240, 478, 480.
Schmitz, Dr. Eugen 438.
Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 48, 179, 426, 428.
Scholz, B. 460.
Schön, Friedrich 497.
Schönberg, Dorothea von 11.
Schönberg, Hans Dieterich von 11.
Schöne, Joh. Jeremia 6.
Schöne, Johanna 6.
Schönefeld 16.
Schopenhauer, Arthur 31—33, 35, 68, 274, 375, 458—461, 463, 477, 480.
Schott's Söhne, B. 443.
Schrammbold 84.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 57, 58, 61, 119, 179, 428, 475.
Schubert, Franz 442, 443, 461.
Schultze-Arminius, Prof. Dr. Wilhelm 430, 431, 433.
Schumann, Clara 461.
Schumann, Robert 182, 440, 448, 460.
Schumann-Heink, Ernestine 404.
Schuré, E. 380, 381.
Schuster, Josef 55.
Schuster & Löffler 23, 24, 467, 469, 475, 481.
Schütz, Heinr. 55.
Schweden 8, 11.
Schweiz 30, 39, 43, 45, 47, 461,
Schwerin 375.
Schwind, Moritz von 428, 461.
Secondasche Gesellschaft 19.
Seidl, Anton 399.
Seidl, Prof. Dr. Arthur 432, 433, 445, 456, 464, 481, 485, 490.
Seifriz, Max 460.
Seltmann, Pastor 3, 5, 9, 10.
Semele 133, 134, 140.
Semper, Gottfried 403, 461, 463
Senger, Hugo von 460.
Senta 121, 233—235.
Servaes, Dr. Franz 256.
Seume, Joh. G. 442.
Shaftesbury 228.
Shakespeare, W. 45, 67, 83, 87, 88, 109, 123, 222, 455.
Shaw, Bernard 434.
Siegels Musikalienhandlung C. F. W. 465.
„Sieger, die" 145, 274.
„Siegfried" 89, 171, 376, 399, 454, 457, 458.
Siegfried 245, 271, 404, 477.
„Siegfriedidyll" 393.
„Siegfrieds Tod" 457, 458, 466.
Sieglinde 397, 398, 404.
Siegmar 84.
Siegmund 404.
Siegrind 84.
Sievers, Prof. Dr. Ed. 489.
Sigurd 458.
Silcher, Friedr. 460.
Simrock, Karl 381, 477.
Sinfonia Eroica (III) (Beethoven) 18.
Sinfonie C-moll (V) (Beethoven) 19.
Sinfonia pastorale (VI) (Beethoven) 19.
Sinfonie A-dur (VII) (Beethoven) 455.
Sinfonie IX (Beethoven) 423, 443.
Sinfonie C-dur (Wagner) 398.
Slezak, Leo 406.
Sommer, H. 385.
Sophokles 67.
Spanien 461.
Speidel, Ludwig 461, 463.
Spezia 425.
Spitzer, Daniel 461.
Spohr, Ludwig 461.
Spontini, G. 461.
Sporck, F. Graf 385, 407, 411.
„Sprache in Richard Wagners Dichtungen, die" 386.
Spyri, Johanna 44.
Stadttheater (Frankfurt a. M.) 177.
Stadttheater (Hamburg) 398.
Stadttheater, altes (Leipzig) 16.
Stadttheater, neues (Leipzig) 396.
Stadttheater (Nürnberg) 192.
Stahr, Ad. 273.
St. Andreaskirche (Eisleben) 9, 12.
St. Annenkirche (Eisleben) 14, 15. 17.
„Starke Mann, der" 384.
„St. Gotthard" 36.
Stehle, Ed. 461.
Stein, Heinrich von 374, 384, 434, 448, 451, 455, 456.
Stein, Frau von 35, 231.
Steinacker, Hieronymus 6.
Steinfried, Karl 489.
Sternfeld, Prof. Dr. Richard 396, 416, 437, 466, 476.
Steub, Ludwig 461.
Stieler, Karl 461.
St. Nikolaikirche (Eisleben) 15, 17.
Stockhausen, Jul. 448.

Storck, Dr. Karl 35.
Stradonitz, Stephan Kekule von 4.
Strantz, Ferd. von 399.
Strauß, D. Fr. 461.
Strauß, Johann 400.
Strauß, Dr. Richard 399.
Struwe 475.
„Studie zu Fidelio" 482.
„Stumme von Portici, die" 99, 103, 443.
Stuttgart 24, 435.
Sucher, Joseph 396–400.
Sucher, geb. Hasselbeck, Rosa 396, 398, 483.
„Süddeutsche Monatshefte" 450, 459, 484.
Sulzer, Jakob 44, 461.
Szadrowski 460.

T.

„Tannhäuser" 31, 55, 56, 58 bis 60, 71, 89, 90, 92, 106, 118, 121, 123, 132–136, 143, 145, 146, 159, 161, 170–172, 187, 209, 216, 217, 219, 234, 236, 238, 248, 274, 317, 403, 405, 416, 421, 454.
Tannhäuser 111, 121, 137, 159, 180, 218, 233, 235, 243.
Tannhäuser-Ouvertüre 398.
Tantalus 474.
Tappert, Wilh 91, 373, 441.
Taubert, K. G. W. 182.
Tausch, Jul. 460.
Tausig, Carl 391.
Telramund 200, 245, 247, 248, 259, 260, 262–268, 270, 271.
„Templer und Jüdin" 91.
Teplitz 235, 415, 425.
Terczky, Gräfin 260.
Thalwitz 7, 8.
Thammenhain 3, 5–11, 14.
Thekla 233, 455.
Thelen, P. 445.
Thomaskirche (Leipzig) 12, 16.
Thomasschule (Leipzig) 17.
Thun 159, 172.
Thüringen 376.
Tichatschek, Jos. 182, 428, 448, 454.
Titurel 320, 349, 355.
„Titurel, der jüngere" 243, 247, 261.
„Tragödie in Bayreuth und ihr Satyrspiel, die" 381.
„Treue Johannes, der" 256.
Trevrizent 249.
Triebschen 48, 49, 425.
„Tristan und Isolde" 35, 42, 48, 71, 89, 381, 396, 403, 405, 439, 447, 454, 459, 465, 467, 470, 476–478, 480, 482, 483
Tristan 405, 467, 477, 484.
Tübingen 478.
Turgenjew, J. S. 461.

U.

„Ueber das Dirigieren" 53.
„Ueber das musikalische Drama" 380.
„Ueber den Dresdener Aufstand 1849" 380.
„Ueber die deutsche Oper" 443.
„Ueber die Verrottung und Errettung der deutschen Sprache" 386.
Uhde, Hermann 447, 448, 452.
Uhlig, Theodor 23, 29–31, 40, 41, 43, 46, 155, 156, 159, 171 bis 173, 428, 464, 474.
Ulitzsch, Katharina 6.
Ungarn 115.
‚Unsere Zeit und unsere Kunst' 384.
„Uriel Acosta" 255.
Urlus, Jaques 428.

V.

„Väter und Söhne" 435.
Venedig 45, 51, 53, 84, 145, 425, 446.
Venus 57, 61, 274, 406.
Venusberg 56, 60, 61, 136, 218, 233.
Verdi, G. 461.
„Veverl vom Walchensee, das" 385.
Vianna da Motta, José 73.
Viardot, Pauline 461.
Villot, Fr. 44, 71.
„Viola d'amore" 385.
Vischer, Fr. Th. 110, 111, 461.
Vogel, Prof. Dr. Jul. 252.
Vogl, Heinrich 428, 448.
Vogl, Therese 448.
Vogt 461.
Voigtshayn 10.
Volacke, Joh. Friedr. 6.
Volkelt, Prof. Dr. Joh. 477.
Vollert, Dr. W. 478.
„Vom deutschen Publikum" 385.
„Von deutscher Kunst" 385.
„Vorlesungen über Richard Wagner" 440.

W.

Wagenseil, Joh. Chr. 447.
Wagner, Adolf 480.
Wagner, Albert 18, 52, 58, 188, 419.
Wagner, Anna geb. Beilich 8 bis 11.
Wagner, Anna, geb. Benewitz 7, 9, 12.
Wagner, Anna Dorothea 8, 12.
Wagner, Anna Elisabeth 13, 14.
Wagner, Anna Maria (Groß-Zschepa) 8.
Wagner, Anna Maria (Kolmen) 8.
Wagner, Anna Sophia, geb. Rössig 13.
Wagner, Barbara geb. Apitzsch 5–8, 12.
Wagner, Christina Eleonora 13.
Wagner, Christine 5.
Wagner, Cosima 421, 422, 428, 454.
Wagner, Dorothea Elisabeth 14.
Wagner, Elisabeth 6, 7.
Wagner, Franziska 33, 42.
Wagner, Gottlob Friedr. I 13, 15, 16.
Wagner, Gottlob Friedr. II 16.
Wagner, Gottlob Heinrich Adolf 16, 17.
Wagner, Hans 3–5.
Wagner, Hans Samuel IV 10.
Wagner, Hans Samuel V 11.
Wagner, Immanuel 5–13.
Wagner, Joh. Gottl. 9, 12.
Wagner, Joh. Heinr. 7.
Wagner, Johanna 58, 188, 419, 428.
Wagner, Johanna Christina 6.
Wagner, Johanna Christina Friederike 16.
Wagner, Johanna Rosalie 18, 52.
Wagner, Johanna Rosina geb. Pätz 18.
Wagner, Johanna Sophie 13.
Wagner, Johanna Sophie geb. Eichel 16, 17.
Wagner, Karl Friedr. Wilhelm 16–19.
Wagner, Karl Gustav 18.
Wagner, Karl Julius 18.
Wagner, Klara Wilhelmine 19.
Wagner, Luise Konstanze 18.
Wagner, Maria 6.
Wagner, Maria Sophia 11, 13.
Wagner, Maria Theresia 19.
Wagner, Martin 3–5.
Wagner, Minna geb. Planer 24, 30, 34, 36–39, 45–47, 183–185, 382, 419, 457, 469 bis 474.
Wagner, Richard 3, 6, 8, 12 bis 17, 19, 23–47, 51–58, 60–62, 64–73, 83–113, 115, 118, 119, 121, 123, 126, 132, 142, 160, 164, 165, 168, 169, 184, 189, 190, 192, 193, 196 bis 198, 200–203, 205 bis 207, 209–211, 213, 215, 216, 220–224, 230, 232–237, 239 bis 249, 251–253, 255, 257, 259, 261, 262, 265, 267, 268, 269, 272–275, 277, 281, 282, 284, 288, 295, 297, 302, 305, 311, 312, 315, 319, 320, 324 bis 328, 333, 342, 343, 367, 370, 373–400, 403, 405–420, 423 bis 429, 434, 437–473, 475 bis 482, 484–486, 488, 489.
Wagner, Samuel (I) 3, 5–10, 12.
Wagner, Samuel (II) 6–11.
Wagner, Samuel (III) 8, 12, bis 15.
Wagner, Samuel August 14, 15.
Wagner, Siegfried 49, 384, 421 422, 427, 455.
Wagner, Susanna Carolina 13.
Wagner, Wilhelmine Ottilie 19.
„Wagner als Dichter, Richard„ 382.

„Wagner-Brevier" 382.
„Wagneriana" 479, 480.
„Wagnerianerspiegel" 382.
‚Wagner in Bayreuth, Richard' 378, 453.
Wagnermuseum, Richard 416, 425, 428, 445, 480.
„Wagners geistige Entwicklung, Richard" 98.
„Wagners Heldengestalten, Richard" 382-
„Wagners Lebensbericht, Richard" 382.
„Wagners religiöse Weltanschauung, Richard" 240.
„Wagners Siegfried" 381.
„Wagners Weltanschauung, Richard" 78.
„Wagner und die Bayreuther Bühnenfestspiele, Richard" 466.
„Wagner und die Tierwelt, Richard" 382.
Wagner-Verein, Richard (Mannheim) 392.
„Wahlverwandtschaften, die" 455.
Wahnfried 383, 425, 426, 448, 449, 453, 455, 456, 466, 469.
Waldheim 31, 96.
Walhall 76.
„Walküre, die" 42, 70, 376, 389, 399, 458.
„Wallenstein" 228, 455, 469.
Walther Stolzing 235, 404, 405.
Warschau 8.
Wartburg 233, 238, 461.
„Was ist Deutsch?" 178.
„Was ist Stil?" 386.
„Wasserträger, der" 438.
Weber, Johann 10.
Weber, Carl Maria von 52 bis 57, 60, 61, 258, 259, 378, 438, 440, 461.
Weber, Ernst von 47.
Weber, Max Maria von 54 55, 60.
„Wege nach Weimar" 434.
Wehl, F. von 461.
Weilen, Jos. von 461.
Weimar 18, 31, 55, 56, 126, 152, 154, 156, 159, 160, 163 bis 165, 167, 170, 171, 173, 180, 181, 193, 195, 199, 200, 206, 207, 273, 404, 430 bis 436, 445.
Weinel, Prof. Dr. Heinr. 480.
Weingartner, Felix von 399.
Weinlig, Th. 443.
Weiße, Christian Hermann 461, 480.
Weißenfels 13–18.
„Welt als Wille und Vorstellung, die" 31 - 33.
Weltrich, Prof. Dr. Richard 476.
WerderschesGymnasium(Berlin) 375.
Werdulst 8.
Werther 478.
Wesendonk, Mathilde 23, 24, 26, 30, 32 - 36, 44—46, 145, 146, 184, 274, 456, 457, 459, 461, 472, 474, 475, 477.
Wesendonk, Otto 24, 32, 45, 175, 456, 461.
Westfälischer Friedensschluß 5,
Weyde, Elisabeth 9.
Weyde, Samuel 9.
„Wieland der Schmied" 466.
Wien 17, 53, 60, 176, 183, 184, 185, 204, 209, 213, 388, 393, 403, 405, 407, 408, 411, 425, 448, 478.
Wiener Akadem. Wagner-Verein 407, 408, 411.
Wigand, Otto 446.
Wilbrandt, Adolf 464.
Wildenbruch, Ernst von 55, 430, 435
Wildenbruch, Maria von, geb. von Weber 55.
Wilhelm I. von Deutschland 460.
Wilhelm Meister 455, 478.
Wilhelm Tell (Rossini) 443.
Wilhelm Tell (Schiller) 103, 436.
Wille, Eliza 23, 47, 49, 456.
Wirk, Wilhelm 405.
Witkowski, Prof. Dr. Georg 446.
Wittgenstein, Fürstin 461.
Wittich, Marie 405.
Witting, C. 480.
„Wohltemperierte Klavier, das" 215.
Wolfram, Heinrich 48.
Wolfram, Klara 39, 49.
Wolfram von Eschenbach 142, 238, 239, 245, 249, 252, 406, 445, 454, 477.
Wolzogen, Hans von 24, 30, 52, 282, 323, 344, 256, 360, 363, 366, 373 387, 408, 409, 434, 441, 442, 448, 450, 457, 465, 466, 477, 480, 481.
Wolzogen, Karl August Alfred von 375.
Wotan (Wodan) 73—78, 80, 145, 206, 260, 262, 387, 395, 404.
Wüllner, Franz 448, 460.
Wulst 84.
Württemberg 461.
Würzburg 425.
Wurzen 3, 5.

X.

Xaver von Sachsen 15.
„Xenien" 480.

Z.

Zador 404.
„Zauberflöte, die" 17.
„Zeitschrift der Internat. Musik-Gesellschaft" 438, 443.
„Zeitung für die elegante Welt" 443.
„Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik" 94, 258.
Zenge, Wilhelmine von 256.
Zeus 133, 134, 140.
Zigesar, von 164, 169, 171.
Zschiesche, Gottlieb 9.
Zschinsky 475.
Zürich 43, 44, 91, 146, 147, 149, 155, 160, 161, 163, 164, 170–174, 181, 182, 241, 373, 425, 446, 471, 473, 474.

Maschinensatz und Druck der Deutschen Buch- und Kunstdruckerei, Zossen—Berlin SW. 11.

Pressstimmen

über die bisher erschienenen Jahrgänge des

Richard Wagner-Jahrbuches

Neues Wiener Tagblatt:

. . . wie denn überhaupt der vorliegende Band, wenn man ihn mit dem vorangegangenen vergleicht, die Hoffnung gerechtfertigt erscheinen läßt, daß in stetem Fortschreiten das Richard Wagner-Jahrbuch sein Ziel, Mittelpunkt und Grundlage für die historisch-kritische Wagner-Forschung zu werden, erreichen wird.

National-Zeitung:

Die Hauptsache ist, daß wir endlich bei der schon fast unübersehbaren Wagner-Literatur eine erschöpfende und genau gearbeitete Bibliographie erhalten.

Braunschweigische Landeszeitung:

Für spätere zusammenfassende Arbeiten liefert das Wagner-Jahrbuch lauteres Quellwasser. Herausgeber und Verlagshandlung, die auch durch Beifügung eines prächtigen Wagner-Porträts und mehrerer Notenbeispiele sowie wahrhaft vornehme Ausstattung sich hohe Verdienste erworben, verdienen für die Mühewaltung aufrichtigen Dank jedes Wagner-, jedes wahren Musikfreundes.

Berliner Börsen-Courier:

Eine überaus große Sorgfalt ist in der Tat auf das Buch verwendet. Der Fleiß des Herausgebers, das Bestreben, im neuen Jahrgang das Beste zu bieten und alle guten Ratschläge der Kritik von Anno 1906 zu beherzigen, verdient die höchste Anerkennung.

Musikalisches Wochenblatt:

Es ist nun gerade in dieser Hinsicht vom Herausgeber, der ein zielsicheres Auge für die Auswahl und ein lobenswertes Geschick in der redaktionellen Zusammenstellung besitzt, alles getan worden, um schon in der Anordnung ein nützliches Buch in die Hand zu geben, nützlich nicht nur für die Wissenschaft, sondern auch für den weiteren Leserkreis, für jeden, der Interesse hat für Wagner und sein Werk, und der sich unterrichten will auf diesem weiten Gebiete deutschen Kulturlebens.

Pressstimmen

über die bisher erschienenen Jahrgänge des

Richard Wagner-Jahrbuches

Schwäbischer Merkur:

Möge sich jeder selbst von dem Werte des Dargebotenen überzeugen.

Bonner Zeitung:

Bei der immer mehr anschwellenden Wagner-Literatur ist es sicher ein Verdienst für den Herausgeber, diesen Sammelpunkt zur rechten Zeit gebildet zu haben; denn dadurch wird der Zersplitterung, die sich fortwährend geltend macht, vorgebeugt...

Münchner Neueste Nachrichten:

Auf diese Weise kann sich das Jahrbuch allmählich zum allseitig anerkannten Mittelpunkte einer streng sachlichen und gesinnungstüchtigen Forschung entwickeln. Dazu scheint mir besonders der Ausbau des statistischen, rein geschichtlichen Teiles ersprießlich, eine möglichst vollständige Bibliographie nach dem Vorbild unserer bewährten historischen und literarhistorisch kritischen Jahresberichte.

Blätter für Haus- und Kirchenmusik, Gotha:

Man sieht: der umsichtige Herausgeber hat es an nichts fehlen lassen, um vieles und jedem etwas zu bringen, nicht nur nach der wissenschaftlichen, sondern auch nach der den gebildeten Laien über das Wesen und den gegenwärtigen Stand der Wagnerschen Kunst unterrichtenden und belehrenden Seite.

Tägliche Rundschau:

Das verdienstvolle Unternehmen hat nunmehr den Beweis seiner Daseinsmöglichkeit gebracht, nachdem über seine Berechtigung längst kein Zweifel mehr herrschte. Ein Sammelwerk, das sich ausschließlich mit dem Bayreuther Meister und seiner Lebensarbeit befaßt, Beiträge aus renommierter Feder zur Würdigung und zum Verständnis Richard Wagners bringt und auch die gesamte Wagner-Literatur in ihren jährlichen Erscheinungen berücksichtigt. Grundsätzlich Bedeutsames wechselt mit Gelegentlichem ab, Tiefgründiges mit Memoiren oder leichterem Feuilletontone.

Richard Wagner-Jahrbuch

Inhalt Band I 1906:

Biographisches.

W. Nicolai, Die erste Tannhäuser-Aufführung in Wien.
Jul. Burghold, Wagners „Meistersinger".

Mitteilungen.

Erich Kloss, Vom Wagner-Museum in Eisenach.
Max Chop, Richard Wagner im Spiegel der Kritik seiner Zeit.
Karl Heckel, Malwida von Maysenbug, die Freundin Wagners und Nietzsches.
Friedrich Fischbach, Zur Topographie der Nibelungen. Mythen und Legenden.

Allgemeine Aufsätze.

Wilhelm Nicolai, Wagner als deutscher Mann.
Kurt Mey, Richard Wagner als Ästhetiker.
Gustav Manz, Richard Wagner als Dichter.
Hermann Ritter, Der leitende Faden durch Goethes „Faust" und die Faustidee.
Friedrich Seesselberg, Richard Wagner und die bildende Kunst.
Hermann B. G. Speck, Wagners Verhältnis zu Shakespeare.
Karl Grunsky, Wagner als Sinfoniker. Mit einer Musikbeilage.
Fritz Volbach, Die Gesangskoloratur bei Richard Wagner.
F. A. Geißler, Wagner und die Opern-Regie.
G. Münzer, Einiges über die alten Meistersinger, besonders ihre Melodien.
Arthur Seidl, Ein Wagnerianer auf dem Fürstenthron. Mit einem Bild.

Die einzelnen Werke.

Harald Grävell, Tannhäuser, ein christliches Mysterium.
Arthur Prüfer, Novalis - „Hymnen an die Nacht" in ihren Beziehungen zu Wagners „Tristan und Isolde".
Robert Petsch, Die tragischen Grundmotive im „Ring des Nibelungen".
Paul Sakolowski, Wagners erste Parsifal-Entwürfe.
Arthur Drews, Mozarts „Zauberflöte" und Wagners „Parsifal". Eine Parallele.
Arthur Smolian, Das Bühnenweihfestspiel und sein Ethos.

Darsteller und Dirigenten.

Reinhold Freiherr von Lichtenberg, Julius Kniese. Mit Bild.
Edgar Istel, Felix Mottl. Mit Bild. Zu seinem 50. Geburtstage (24. August 1906).

Inhalt Band II 1907:

Biographisches.

Ludwig Frankenstein, Lebensfragmente.
Frankenstein und Kietz, Ungedruckte Briefe.
Kekule von Stradonitz, Über die mütterlichen Ahnen Richard Wagners.

Mitteilungen und allgemeine Aufsätze.

Hans v. Wolzogen, Vor 25 Jahren.
Eduard Reuss, Zum Jubiläum des Parsifal.
Friedrich Seesselberg, Kulturbetrachtungen zu Richard Wagners Brief an Franz Liszt über die Goethe-Stiftung.
Richard Sternfeld, Zur Entstehung des Leitmotivs bei Richard Wagner.
Reinhold v. Lichtenberg, Einige Grundsätze über das Bühnenbild.
Prüfer, Über die Entwickelung des Wahnbegriffs von Herder bis Wagner.
Hedwig Guggenheimer, E. T. A. Hoffmann und Richard Wagner.
Jaime Brossa, Die Wagner-Bewegung in Spanien.
J. G. Prod'homme, Die Wagner-Sache in Frankreich.
Vianna da Motta, Bayreuther Bühnen-Festspiele 1906.
Siegmund Benedict, Die Richard Wagner-Stipendien-Stiftung.

Die einzelnen Werke.

Karl Grunsky, Das Vorspiel und der erste Akt von Tristan und Isolde.
Robert Petsch, Der Ring des Nibelungen in seinen Beziehungen zur griechischen Tragödie und zur zeitgenössischen Philosophie.

Persönlichkeiten.

Karl Heckel, Heinrich von Stein.
Erich Kloss, Josef Tichatschek. Ein Erinnerungsblatt.

In beiden Bänden außerdem:
Miszellen, Statistik, Bibliographie und Besprechungen.

Über die Briefe von

RICHARD WAGNER

an

MINNA WAGNER

∴ schreibt Max Koch in der Schlesischen Zeitung: ∴

Noch mehr als alle bisherigen Veröffentlichungen aus Wagners Nachlaß müssen diese Briefe dazu beitragen, die künstlich erzeugten Nebel zu scheuchen, welche so lange Wagners wahres Bild verhüllten, das Bild eines großen und edlen, in allen Lebenslagen wahr und warm empfindenden Mannes, der sich aus Kampf und Sturm, Not und „Leiden, wie keiner sie litt", zur Reinheit des Mitleidens als Mensch und Künstler emporgerungen hat. Die Einheit des großen Künstlers mit dem großen und guten Menschen leuchtet gerade durch diese Briefe an seine erste Frau aufs herrlichste hervor.

∴ Hans v. Wolzogen in den Bayreuther Blättern: ∴

Auf das Leben Wagners fällt aus diesen Briefen ein wunderbares Licht, ein Licht, das die kurzsichtigen Menschenaugen mit dem Ausdruck höchsten Erstaunens füllen wird. Einen unendlichen Gewinn trägt das Gemüt des Lesers davon, wenn es sich durch diese zwanzig Jahre hindurch hat einweihen lassen in das Wunder des Herzens, welches allein die Fortdauer dieses menschlich leidenvollen Verhältnisses möglich machte. Welch übermächtige Kraft ließ solch ein einziges Beispiel der Treue erstehen und bestehen?

∴ Oskar Bie in der Neuen Rundschau: ∴

Der ewige Wert dieser Briefe liegt in ihrer Tragik. Es ist von einer furchtbaren Schönheit, zu sehen, wie dieser Mann einer etwas eilfertig geheirateten Frau bis zum äußersten Punkt anhänglich bleibt, seine Pflicht hält und seine Güte beweist. Niemand soll auf Minna Steine werfen, sondern man soll die wunderbaren Gänge ihres Schicksals verstehen.

Preis des zweibändigen Werkes:
Geheftet Mk. 8.—, in Leinen Mk. 10.—, in Halbfranz Mk. 12.—.

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN W. 57

Die beste Musiker-Monographiensammlung

ist unstreitig die auf den Weltausstellungen Paris und St. Louis prämiierte Illustrierte Monographiensammlung

BERÜHMTE MUSIKER

herausgegeben von Professor Dr. **Heinrich Reimann**

Mit vielen Illustrationen, Faksimiles, Notenbeispielen, Kunstbeilagen usw.

Bisher erschienen:

BRAHMS, von Professor Dr. Reimann. 11. Tausend.
HÄNDEL, von Professor Dr. Fritz Volbach. 3. Tausend.
HAYDN, von Dr. Leop. Schmidt. 6. Tausend.
LÖWE, von Professor Dr. H. Bulthaupt.
WEBER, von Dr. H. Gehrmann.
SAINT-SAËNS, von Dr. Otto Neitzel.
LORTZING, von G. R. Kruse.
JENSEN, von A. Niggli.
VERDI, von Dr. C. Perinello.
} 3. Tausend.
JOH. STRAUSS, von Procházka. 4. Tausend.
TSCHAIKOWSKY, von Professor Iw. Knorr. 3. Tausend.
MARSCHNER, von Dr. G. Münzer. 3. Tausend.
BEETHOVEN, von Dr. v. Frimmel. 8. Tausend.
SCHUBERT, von Professor Rich. Heuberger. 5. Tausend.
SCHUMANN, von Dr. H. Albert. 4. Tausend.
CHOPIN, von Dr. H. Leichtentritt. 4. Tausend.
MENDELSSOHN-BARTHOLDY, von Dr. E. Wolff (Novität).

:: Jeder Band in hochelegantem Geschenkband ::

4 Mark

In Liebhaber-Einband von Professor O. Eckmann

6 Mark

Verlagsgesellschaft „HARMONIE“ Berlin W. 35.

Katalog: „Musik-Literatur“ und **„Musikalien“** auf Wunsch **gratis** und **franko!**

Über die Briefe von

RICHARD WAGNER

an

:: ELIZA WILLE ::

schreibt die Breslauer Zeitung:

Diese Briefe, voll des intimsten, persönlichsten Charakters aus Wagners schmerzvollster Zeit und seinen ersten strahlenden Ruhmestagen, erschließen uns tief sein inneres Leben. Eine kluge Frau von feinster Bildung begleitet diese Briefe mit einsichtsvollem Verstehen und erinnerungsreichem Nachfühlen. Dämmerhafte Bilder vergangener Tage tauchen auf.

Hamburger Fremdenblatt:

Über eine der wichtigsten Lebensperioden des Meisters verbreitet dieses hochinteressante Buch Licht, über die Periode, deren widerwärtige Verwicklungen die Schaffenskraft des Genius zu hemmen drohten. Die Briefe sind der Spiegel jener Zeit. Die Aufzeichnungen der Empfängerin dieser hochinteressanten Briefe sind das Resultat einer wunderbaren Beobachtungsgabe und Urteilskraft, einer tiefen philosophischen Ruhe und eines nicht geringen Wissens.

Universum:

Wir haben das köstliche Buch mit außerordentlichem Genuß und wärmster Anteilnahme gelesen. Der vollendete Stil der Erinnerungen und der vornehme Ton der Darstellung sind von unsäglichem Reiz.

Neue Züricher Zeitung:

Siebenundsiebzigjährig hat Eliza Wille an der Hand kleiner, aus früheren Zeiten stammender Notizblätter ihre Erinnerungen und Erläuterungen geschrieben und das gesellschaftlich-künstlerisch so reiche Leben am Zürichsee wie in einem schönen und bedeutenden Spiegel festgehalten.

Preis des Werkes:
Geheftet Mk. 2.—, In Leinen Mk. 3.—, In Halbfranz Mk. 4.—.

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN W. 57

80. Jahrgang | 80. Jahrgang

Hofmeisters

Musikalisch-literarischer Monatsbericht

über

neue Musikalien,
Musikalische Schriften
und Abbildungen

mit Angabe der Verleger.

Jährlich 12 Nummern in gr. 4°. Preis M. 8.—

Der **„Monatsbericht"** ist das **einzige bibliographische Hilfsmittel,** das jeden Monat eine **systematische Übersicht** über die erschienenen **Neuigkeiten des Musikalienhandels gibt.** Der „Monatsbericht" ist daher unentbehrlich für alle

Musik-Konservatorien
Musik-Lehranstalten
Musik-Vereine
Musik-Lehrer
Dirigenten von Orchester- und Gesangvereinen
Musikausübenden Künstler

Abonnements nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen, wie auch alle Postanstalten entgegen

Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig

Über die

Bayreuther Briefe

von

: Richard Wagner :

schreibt M. G. Conrad in den Bayreuther Blättern:

„O ihr ‚Bayreuther Briefe' — nach Gestalt und Aussehen ein Buch wie ein anderes —, wie erschütternd sprecht ihr zur unbefangenen Seele: Wie Bayreuth ward! Welch ein Denkmal sind diese ‚Briefe' den Auserwählten, die als Werkgenossen des Meisters mit ihm in seiner Bauhütte Wahnfried heimisch werden durften, von ihm zum Range seiner Freunde erhoben! Wie aus einer verklärten Sphäre, wie im goldenen Glorienlicht unauslöschlicher Erinnerung spricht heute jedes Wort aus diesem Denkmal-Buch zu uns. Dieses wundervoll Menschliche des Genius, wie steigt's in diesen Meisterbriefen vor uns auf, sobald es der Leser reines Herzens in demütiger, inbrünstiger Andacht beschwört! . . . Durch welche verzweifelte Lagen hat er sich und seine Arbeitsgenossen mit der Gewalt seines rastlosen Denkens durchzuschlagen vermocht. Dieser unerschütterliche Kämpfer für das Ideal in der idealverarmten Welt. Und daß er Sieger blieb — die ‚Briefe' machen das Unglaubliche glaublich: Bayreuth war der Altar, auf dem der Meister sich selbst zum Opfer dargebracht!"

Preis des Werkes:
Geheftet Mk. 5.—, in Leinen Mk. 6.—, in Halbfranz Mk. 7.—.

Ferner erschienen bei uns:

Die Briefe von

: Richard Wagner :

an

Ferdinand Praeger

Geh. Mk. 2.—, in Leinen Mk. 3.—, in Halbfranz Mk. 4.—.

VERLAG SCHUSTER & LOEFFLER
BERLIN W. 57

Wichtige Neuerscheinungen!

Richard Wagner.

ENTWÜRFE zu

Die Meistersinger von Nürnberg. Tristan und Isolde. Parsifal.

Mit einer Einführung von HANS VON WOLZOGEN.

Ladenpreis M. 6,— broschiert.
„ 7,— in Leinen gebunden.
„ 8,— in Pergament gebunden.

Die Ausstattung ist die gleiche, wie die der neuen 4. Auflage von Richard Wagner's „Gesammelte Schriften und Dichtungen". Auch von diesem Band besorgte die Buchausstattung **Walter Tiemann.**

Der hier angezeigte Band enthält 3 Entwürfe zu den „Meistersingern" und je einen zu „Tristan" und zu „Parsifal". Mit Ausnahme des 1. Meistersinger-Entwurfes werden **diese Entwürfe hier vom Hause Wahnfried zum ersten Male der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.**

Hans von Wolzogen hat den Entwürfen eine erläuternde Einführung mit auf den Weg gegeben. Abgesehen vom literargeschichtlichen Wert wird es den Laien und Kunstfreund im höchsten Grade interessieren, einen tiefen Blick in des Meisters geistige Werkstatt tun zu dürfen und zu sehen, wie die Meisterwerke Wagners mannigfache bedeutsame Wandlungen zu durchlaufen hatten, ehe sie die Gestalt erreichten, in der wir sie jetzt bewundern.

Ende 1907 erschien in 4. Auflage, in moderner, würdiger Ausstattung

Richard Wagner

Gesammelte Schriften und Dichtungen

(10 Bände).

Hierzu erschien, vielfachen Wünschen entgegenkommend, im gleichen Format, Druck, Papier und Einband

ALLGEMEINE INHALTSÜBERSICHT

VON HANS VON WOLZOGEN.

A. Nach dem Inhalt der einzelnen Bände. B. In alphabetischer Reihenfolge der Titel der einzelnen Schriften und Dichtungen nebst Schlagwörtern und Hinweisen. C. Namen- und Begriffsverzeichnis von Hans von Wolzogen.

PREIS:

Broschiert M. 2,50. **In Leinen gebunden M. 3,50.**

Verlag von C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann), Leipzig.

P. PABST Hofmusikalienhandlung **LEIPZIG**

versendet gratis **VERZEICHNIS** von

RICHARD WAGNERS

Werken, Schriften und Dichtungen

deren hauptsächlichsten Bearbeitungen sowie von **besonders interessanter Literatur, Abbildungen, Büsten und Kunstblättern, den Meister und seine Kunstschöpfungen betreffend,** und sonstige **musikliterarische Verzeichnisse**

wie die Verzeichnisse:

Was interessiert den Klavierlehrer den Pianisten ? den Violinisten den Gesangsfreund ?

Richard Wagners Lebensbericht.

Bekannt unter dem Namen „Autobiographie Richard Wagners".

Deutsche Originalausgabe

herausgegeben von

H. v. WOLZOGEN.

7 Bogen 8°. Broschiert M. 2,50.

Verlag LOUIS OERTEL, HANNOVER.

Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) Tübingen

Richard Wagners religiöse Weltanschauung

Von Professor Dr. **O. Schmiedel**-Eisenach.

:: 8°. 1907. Im Einzelverkauf M. —.70, gebunden M. 1.— ::

(Religionsgeschichtliche Volksbücher V, 5.)

Der Leser gewinnt einen Einblick in die bei aller Bewegtheit bestehenden Gegensätze in Wagners Philosophie und Charakter und die gewaltige dramatische Bewegtheit seines Lebens.

Bei Anschaffung einer

gediegenen Hausbibliothek

verlangen Sie gratis u. franko **ausführliche Prospekte** vom

Allgemeinen Verein für Deutsche Literatur

Berlin SW. 68.

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur
Berlin SW. 68, Kochstr. 67.

Dr. W. Kienzl
Im Konzert

Von Tonwerken und nachschaffenden Tonkünstlern empfangene Eindrücke.

Der als Kritiker und Musikschriftsteller, sowie als Komponist und Schöpfer der

Oper „Der Evangelimann“

weltbekannte Autor schildert hier die Eindrücke, die Kunstwerke und Kunstleistungen auf ihn ausübten. — Er gibt eine Sammlung von Kritiken.

Der erste Teil behandelt Tonwerke größeren Stils, komponiert von älteren, neueren und neuesten Tonsetzern. Der zweite Teil führt eine Zahl ausübender Künstler vor. Hier sind

alle hervorragenden, berühmten

oder wenigstens der Beachtung würdigen Sänger

und Instrumentalisten

männlichen und weiblichen Geschlechts aufgenommen, die in den letzten zehn Jahren im Konzertsaal mit mehr oder weniger Glück erschienen sind.

Im ganzen werden 72 Künstler und Künstlerinnen

einer genauen Besprechung unterzogen.

Man verlange ausführliche Prospekte. — Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

In unserem Verlage erschien:

Dr. W. Kienzl
Aus Kunst und Leben
Gesammelte Aufsätze.

329 Seiten. Preis brosch. M. 5.—, eleg. geb. M. 6.50.

Aus dem reichen Inhalt:

Allgemeine Betrachtungen über Kunst und Kunstschaffen. Gedanken über das Nationale in Sprache und Musik. Einiges über die schöpferische Tätigkeit des Musikers. „Moderne" Musik usw.

Dramaturgisches. Die Zukunft der deutschen Oper usw.

Kritische Gänge. Ältere Opern. Neuere Opern in Deutschland, Frankreich und Italien.

Kleinere Künstlermonographien. Friedrich Smetana. Richard Wagner als Mensch. Johann Strauß. Karl Loewe. Guiseppe Nordt. Hugo Wolf.

Erinnerungen und Erlebnisse. Erinnerungen an Rich. Wagner usw.

Eine stattliche Reihe von Aufsätzen zeugt davon, wie ernst es Kienzl um die deutsche Kunst und ihre Förderung ist. In warmen überzeugenden Worten tritt er für die Wahrhaftigkeit als das höchste Ziel alles Kunstschaffens ein und kommt in seinen Betrachtungen zu dem Schlusse, daß die moderne Gehirnmusik doch endlich einmal der Herzensmusik als der einzig volkstümlichen Gattung der Musik weichen muß. (Pos. Ztg.)

Die Schaubühne

HERAUSGEBER: SIEGFRIED JACOBSOHN.

THEATERWOCHENSCHRIFT:

Preis 30 Pf. pro Nummer, Mk. 3.50 viertelj., Mk. 12.— jährlich.
PROBENUMMERN GRATIS.

Die letzten Nummern brachten u. a. folgende Beiträge:

Frank Wedekind: Felix und Galathea.
Christian Morgenstern: Im Theater.
Felix Poppenberg: Alt-Wiener Schaubühne.
Julius Bab: Wege zum Drama.
Eduard Goldbeck: Harden.
Herbert Eulenberg: Lessing.
Lou Andreas-Salomé: Vier Kammerspiele.
Otto Julius Bierbaum: Karl Häusser.
Peter Altenberg: Gedichte in Prosa.
Felix Salten: Ein Dezennium Schlenther.
Siegfried Jacobsohn: Berliner Premièren.
Alfred Polgar: Wiener Premièren.
Waldemar Bonsels: Kyrie eleison.
Leo Feld: Operndichtung.
Paul Scheerbart: Jagdgesellschaft.
Franz Blei: Circe und ihre Schweine.
Georg Hermann: Hebbel Theater.
Hugo v. Hoffmannsthal: Über Charaktere im Roman und Drama.
Georg Brandes: Gãlmar Bergström.
Bernard Shaw: Ibsen und die Theaterkritik.
K. S. A. Stanislawski: Der blaue Vogel.
Rudolf Rittner: Gedichte.
Hermann Bahr: Grillparzer.
Friedrich Kayssler: Oskar Sauer.
Oscar Bie: Die moderne Musik.
Gustav af Geyerstam: Ibsen als Mensch.
A. F. P.: Talmas Tod.
Sven Lange: Dichterliebe.
Hans Carossa: Traum.

Durch jede Buchhandlung, Zeitungsverkaufsstelle oder durch
::: den Verlag: :::

Oesterheld & Co., Berlin W. 15 :: zu :: beziehen.

Verlag Kirchheim & Co., Mainz-München

Soeben erschien in unserem Verlage:

Richard Wagner

Die Gesamtkunst des XIX. Jahrhunderts

von

Dr. Wilhelm Kienzl

Mit einer Beilage und 93 Abbildungen. — Zweite vermehrte Auflage
Sechstes und siebentes Tausend. — In Leinwandband M. 4.—

. . . „Ja, das ist Richard Wagner, wie er lebte und wirkte! Das ist das rechte Werk, um weiteste Kreise die volle künstlerische, kulturethische und nationale Bedeutung alles Wagnerschen Strebens und Schaffens erkennen und bewundern zu lehren."

„Neue musikal. Presse" Leipzig 1903 Nr. 3.

Verlag von Trowitzsch & Sohn, Berlin.

H. v. d. Pfordten Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagners.

Vierte durchgesehene Ausgabe in hochmoderner Ausstattung geb. M. 6.—
Oder in einzelnen in sich abgeschlossenen Heften à 50 Pf.

Diese geistvolle, ausführliche und prägnanteste Behandlung des Stoffes ist der Schlüssel, ohne zeitraubende Studien das Verständnis für die Handlung und ihre poetische Schönheit zu gewinnen, das für den vollen Genuss unerlässliche Vorbedingung ist. Als führendes Werk,

unerreicht in der Klarheit des Vortrages,

schält es das Wichtige für Verständnis und Wertschätzung heraus.

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, Berlin SW. 68

Modernes Musikleben.

Studien von **Heinrich Ehrlich.**

Zweite Auflage. — 8° VI und 326 Seiten. Geb. M. 6,—, brosch. M. 5,—.

Inhalt: Die modernen Konzertreisen. Konzertgeber und Konzertagenten. Richard Wagner und die Kulturgeschichte. Weltschmerz und Tonkunst. Ästhetische Schlagworte in der Musik. Gesangsrollen-Studium. Das Musikerproletariat und die Konservatorien. Konzertinfluenza und Shoddymusiker. Die Frauenemanzipation auf dem Klaviere. Musikamazonen. Kulturgeschichte des Klavierspiels. Neueste Programmmusik. Die Marktschreierei. Die neueste Entwicklung der dramatischen Musik in Italien. Die Virtuosen auf dem Orchester. Moderne Tanzkunst. Kulturgeschichte der Konzertsäle. Richard Wagners Leitmotiv und seine Nachahmer. Das kleine und das große Publikum. Die Rubinstein-Stiftung und deren künstlerische Bedeutung. Moderne Volksmusik: das Volkslied auf Konzertreisen. Modernste Tanzmusik. Kulturgeschichte des Walzers. Zum Schlusse — Betrachtung aus der Vogelperspektive.

Jedem Musikliebhaber sind diese **äußerst feinen Kunstbetrachtungen eines Heinrich Ehrlich** warm empfohlen.

C. G. BOERNER

Nürnbergerstr. 44 **Leipzig** Nürnbergerstr. 44

Buch- u. Kunstantiquariat,
Auktionsinstitut.

Soeben erschienen:

Katalog X.

Autographen.

Enthält Briefe und Manuskripte von:

Beethoven, Brahms, Bülow,
Calsabiggi, Gade, Liszt, ::
Lully, Marschner, Massenet,
Mendelssohn, Mercadante,
Metastasio, Meyerbeer, ::
Mozart, Neumeister, Paganini,
Rossini, Scarlatti, Schubert,
Schumann, Wagner u. a. ::

Zusendung auf Verlangen kostenlos.

KARL W. HIERSEMANN,

Buchhändler u. Antiquar, Leipzig, Königstr. 3.

Ich offeriere:

Ein Original-Manuskript Richard Wagners:

Das Liebesmahl der Apostel

6 Blatt in Hoch-Folio. Durchgängig von Wagners eigener Hand geschrieben. Für Echtheit wird garantiert. — Preis 12500 Mark.

Ferner Original-Manuskripte von Ludwig van Beethoven:

Opus 33, Bagatellen

Ganz von Beethovens eigener Hand. 19 Blatt Quer-Folio. Preis 22000 Mark.

Opus 120, Dreiunddreissig Variationen

über einen Walzer von Anton Diabelli

Ebenfalls ganz von Beethovens eigener Hand. 42 Blatt Quer-Folio. Preis 42000 Mark.

Ausführliche Prospekte sowie mein neuer **Katalog 352: „Musik und Theater"**, 270 Nummern, enthaltend eine große Zahl von Manuskripten, Werke zur Theorie und Praxis der Musik, Theater-Geschichte etc. etc. stehen Interessenten gratis und franko zur Verfügung.

Leipzig, Königstr. 3. **Karl W. Hiersemann.**

Zwei interessante Wagner-Bücher

RICHARD WAGNER in den Jahren 1842—1849 und 1873—1875

Erinnerungen von Gustav Adolf Kietz

Aufgezeichnet von Marie Kietz

Geh. M. 3.— **2. Ausgabe** Geb. M. 4.—

Von besonderem Interesse ist das dieser Ausgabe **neu beigegebene** Bild von Frau Minna Wagner, der ersten Gattin des Meisters. Das Buch atmet außerordentlich viel Persönliches und gehört, wie viele Preßstimmen mit Recht sagen, **„zu den angenehmsten Erscheinungen der gesamten Wagner-Literatur"**. Interessante Streiflichter fallen auch auf das Verhältnis zwischen den Ehegatten, die jetzt um so größere Beachtung finden dürften durch das Erscheinen der Briefe von

RICHARD WAGNER
an
MINNA WAGNER

RICHARD WAGNER, der Dichter u. Denker

Ein Handbuch seines Lebens und Schaffens

von

HENRI LICHTENBERGER
Professor an der Universität Paris

In autorisierter Übertragung
von
Fr. v. Oppeln-Bronikowski

2. Ausgabe. M. 8.—, geb. M. 9.—.

Ein ganz ausgezeichnetes Werk, das nun durch eine deutsche Übersetzung allgemein zugänglich geworden ist. Völlige Beherrschung des verzweigten Stoffes, ein scharfer Blick für entwicklungsgeschichtliche Vorgänge, eine gegenständliche, phrasenlose Klarheit der Darstellung zeichnen diese vortreffliche Leistung aus, die nicht nur gelobt, sondern auch fleißig gelesen werden möge.

R. Batka im „Kunstwart".

Verlag von Carl Reissner in Dresden

RICHARD WAGNER-LITERATUR

Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt

2 Bände geheftet Mark 12.–, gebunden Mark 14.–

Richard Wagners Briefe

Der Zeitfolge und dem Inhalt nach verzeichnet
von **W. Altmann**

560 Seiten geheftet Mark 9.–, gebunden Mark 10.–

Das Leben Richard Wagners

von **C. F. Glasenapp**

1. Band (1813—1843) 4. Aufl. 3. Band (1853—1864) 4. Aufl.
2. Band (1843—1853) 4. Aufl. 4. Band (1864—1872) 2. Aufl.
5. Band (1872—1877) 4. Auflage

Geheftet jeder Band Mark 7.50, in Leinwand je Mark 9.–,
in Halbfranzband je Mark 9.50

Richard Wagner

Vorlesungen, gehalten an der Universität zu Wien
von **Guido Adler**

XII, 372 Seiten. Geheftet Mark 6.–, gebunden Mark 7.–

Das Drama Richard Wagners

von **H. St. Chamberlain**

2. Aufl. VI, 150 Seiten. Geheftet Mark 3.–, gebunden Mark 4.–

Die Weltanschauung Richard Wagners

von **Rudolf Louis**

VIII, 193 Seiten, elegant geheftet Mark 3.–, gebunden Mark 4.–

Verlag BREITKOPF & HÄRTEL in LEIPZIG

RICHARD
WAGNER-
JAHBUCH

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 22273 0233